Se[illegible]ario Bíblico
Latinoamericano

Teología y literatura

Vida y pensamiento

Vol. 16, 1

Vida y pensamiento es una publicación semestral del Seminario Bíblico Latinoamericano (SBL), institución teológica-pastoral de carácter interdenominacional e internacional. En esta revista se ponen a disposición de las instituciones afines, y de los cristianos estudiosos en general, los aportes de miembros de esta comunidad. Los autores se hacen responsables por el contenido de sus respectivos artículos, los cuales no necesariamente reflejan una postura oficial del SBL.

Director: Roy H. May
Edición: Elisabeth Cook
Corrección, diagramación y diseño de portada: Anna L. Beveder

Se solicita canje de publicaciones a instituciones y editoriales.

Hecho el depósito de ley.

Apartado 901-1000 San José, Costa Rica
Tels: (506) 233-3830 y 221-9162
Fax: (506) 233-7531
E-Mail: bsebila@sol.racsa.co.cr

205

Vida y pensamiento vol. 16,1 (julio 1996)
San José, Costa Rica: Seminario Bíblico Latinoamericano, 1981
v. 24 cm
Publicación semestral
ISSN: 1019-6366

1. Teología - revistas. I. título.

Seminario Bíblico Latinoamericano

LIBRARY OF PRINCETON
AUG 7 1996
THEOLOGICAL SEMINARY

Teología y literatura

Vida y pensamiento

Vol. 16, 1

Presentación

Hace algún tiempo, como miembro del comité de la Biblioteca del SBL, tuve a cargo la tarea de revisar las diferentes colecciones, con el fin de tener una idea más clara del material que tenemos para ofrecer y señalar las áreas que necesitan ser reforzadas. Para mi sorpresa, encontré que la sección de Literatura estaba prácticamente vacía, carente de títulos latinoamericanos. Realmente no tenemos explicación para este vacío, pero es claro indicativo de que en nuestra institución no se ha percibido una relación entre la teología y la literatura. Sin embargo, parece ser que esta situación de vacío literario en una biblioteca teológica no es exclusiva del SBL, pues el autor de los principales artículos de este número de Vida y pensamiento, Luis Rivera Pagán, fue estimulado a investigar la literatura por "la relativa ausencia de diálogo entre la teología y la literatura" en América Latina, como dice en la introducción de sus artículos.

Enrique Shäffer, en una sugestiva serie de interrogantes a partir de los artículos de Luis Rivera, nos recuerda que la literatura se constituye en la imaginación a partir de realidades de la vida. Esa imaginación nos permite profundizar dimensiones de la vida humana en formas más profundas del análisis exclusivamente socio-científico. En la literatura encontramos el mundo mítico, lleno de imágenes bíblicas, poesía y símbolos que, como dice Rivera, "iluminan de manera ejemplar los dilemas y enigmas, penas e ilusiones de hombres y mujeres que pugnan por labrarse un destino histórico entre sus mitos sagrados y sus utopías

escatológicas". He aquí el encuentro entre la teología y la literatura.

Luis Rivera encuentra especialmente fecundas las obras de Alejo Carpentier, León Felipe y Gabriel García Márquez. Por medio de los artículos publicados en este número, que son los textos de la Cátedra Mackay -ciclo de conferencias auspiciado anualmente por el SBL- Rivera nos lleva al interior del "mundo mítico" de estos autores. Al hacerlo, nos devela ricos recursos para la teología latinoamericana.

Roy H. May
Director

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

Mito, religiosidad e historia en la literatura y el discurso teológico en América Latina y el Caribe*

*Luis N. Rivera Pagan***

A nadie le he podido contar la atroz
aventura de mis noches de solitario,
cuando el germen de Dios comienza
a crecer de pronto en mi alma vacía.
Juan José Arreola
"Monólogo del insumiso"
Confabulario (1952)

Es imposible estar seguro
pero tal vez sea Dios todo el silencio
que queda de los hombres.
Mario Benedetti
"Pobre Dios"
Poemas del HoyporHoy (1958-1961)

---

*El siguiente es el texto de las conferencias Juan MacKay, dictadas el 27, 28 y 29 de mayo de 1996, en el Seminario Bíblico Latinoamericano, San José, Costa Rica.

**Catedrático de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, profesor adjunto del Seminario Evangélico de Puerto Rico y profesor visitante del Seminario Bíblico Latinoamericano. Autor de varios libros, entre ellos *Entre el oro y la fe: El dilema de América* (1995) y *Los sueños del ciervo: Perspectivas teológicas desde el Caribe* (1995).

En un análisis pionero sobre las implicaciones teológicas de los escritos de José Martí, Reinerio Arce Valentín llama la atención a la necesidad de estudiar los vínculos posibles entre el discurso teológico y la literatura en América Latina.[1] Señala a un pasaje clave de Ernesto Sábato, en su enigmática novela filosófica, *Abaddón el exterminador*, en el cual el escritor argentino indica que las cosmovisiones filosóficas latinoamericanas no se encuentran en tratados de "pensamiento puro", sino en "nuestras novelas".[2]

VítorWesthelle y Hanna Betina Götz, por su parte, han publicado recientemente un sugestivo ensayo en el que deslindan el fructífero pero descuidado campo dialógico entre teología y literatura como posible vía prioritaria para superar los actuales escollos del pensamiento teológico latinoamericano, en este difícil tiempo que Elsa Tamez ha felizmente caracterizado de "sequía mesiánica".[3] Apuntan hacia el mito, con sus alegorías de orígenes y futuros alternos, como eje común de ese diálogo.[4] Como inicio prometedor, pero no proseguido, se refieren al análisis que Gustavo Gutiérrez hiciera hace poco más de una década de la obra literaria de José María Arguedas, descifrando los esfuerzos de su dolorido compatriota peruano por reflejar las amarguras y las esperanzas de los pueblos indoamericanos.[5] Metodológicamente, empero, el trabajo más ambicioso de la pasada década es el del venezolano Pedro Trigo sobre las convergencias y divergencias entre la teología y la literatura latinoamericanas, ubicadas ambas en el horizonte de los anhelos y esfuerzos de liberación.[6] Desafortunadamente, tampoco ha tenido mucho seguimiento.

Por mi lado, en una nota al calce del ensayo que da título a mi libro, *Los sueños del ciervo: perspectivas teológicas desde el Caribe*, afirmo que "el pensamiento teológico latinoamericano no puede prescindir de las provocaciones de la literatura continental", y a renglón seguido añado:

> *[Alejo] Carpentier es un ejemplo distinguido. Sus novelas... constituyen un excepcional esfuerzo por describir el barroco laberinto de nuestra historia, con sus angustias, ilusiones y*

frustraciones, y sus bifurcaciones paradójicas entre lo autóctono y lo europeo/occidental.[7]

El título mismo de ese libro mío, dicho sea de paso, procede de la reflexión teológica sobre la poesía latinoamericana de León Felipe, especialmente su amargo y trágico poemario *El ciervo*, publicado en 1958, en México. En ese ensayo pretendo, además, obtener provecho teológico de autores latinoamericanos como Rubén Darío, Octavio Paz, Carlos Fuentes y la principal exponente de la literatura de testimonio y resistencia de las comunidades autóctonas, Rigoberta Menchú.

El discurso teológico moderno se ha nutrido del diálogo intelectual con el pensamiento filosófico y con el análisis social. Ejemplos distinguidos de lo primero son el provecho que Rudolf Bultmann obtuvo de los escrutinios existenciales llevados a cabo por el Martín Heidegger de *Ser y tiempo*, y el uso que Jünger Moltmann ha hecho de la filosofía de la esperanza de Ernst Bloch. De lo segundo, quizá la instancia de mayor importancia es la integración crítica realizada por Gustavo Gutiérrez de las teorías sociológicas de la dependencia. Pero, con escasas excepciones, la teología no ha prestado auténtica atención reflexiva a lo que del ser humano y sus dilemas se refleja en la producción literaria,[8] o peor aún, lo ha marginado a la triste función de adornar un texto con epígrafes e ilustraciones, en fin, meras decoraciones retóricas. En un momento en que nuevas corrientes intelectuales tienden a difuminar las fronteras rígidas entre las distintas esferas de la cultura y a recalcar los aportes epistemológicos válidos que provienen del quehacer literario, la relativa ausencia de diálogo entre la teología y la literatura constituye un déficit teórico a superar.

Quizá sea justo decir que han sido los predicadores los que mayor atención han concedido a las imágenes y símbolos religiosos en la literatura. Véase, de manera destacada, el texto sobre teología homilética de Cecilio Arrastía, *Teoría y práctica de la predicación*, en el que su autor, uno de los principales exponentes de la oratoria sagrada en Hispanoamérica, insiste en la necesidad de que el predicador medite sobre las imágenes del ser humano y de lo

sagrado en la literatura, y llega incluso a comparar la tarea homilética con la de la cuentera de *Eva Luna*, de Isabel Allende, que inventa para un viejo soldado, a quien la fatiga del existir le confiere un amargo "olor a tristeza", un pasado memorable y un destino digno, permitiéndole así recuperar memoria, identidad y esperanza.[9] Arrastía, sin embargo, permanece en el umbral del diálogo entre teología y literatura, limitándose al usufructo homilético que la primera puede hacer de la segunda.

Extraña esta ausencia de interés por parte de la teología latinoamericana en la literatura moderna del continente. Primero, porque ambas expresiones de nuestra creatividad simbólica cobran auge y renombre mundiales casi simultáneamente. Segundo, y de mayor peso, por los obvios intereses comunes en la memoria mítica y las ensoñaciones utópicas de los pueblos al margen de la modernidad occidental. Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Rosario Castellanos, Isabel Allende, José María Arguedas, Manuel Scorza, Juan José Arreola, José Luis González, Tatiana Lobo, Mario Vargas Llosa, Mario Benedetti, y Cristina Peri Rossi, entre muchos otros autores y autoras, iluminan de manera ejemplar los dilemas y enigmas, penas e ilusiones de hombres y mujeres que pugnan por labrarse un destino histórico entre sus mitos sagrados y sus utopías escatológicas.

Hemos tratado de comenzar a llenar este vacío reflexivo con el curso que dictamos (enero-abril de 1996) en el Seminario Evangélico de Puerto Rico, titulado "Imágenes de lo sagrado y lo religioso en la literatura moderna", en el que nos abocamos a la tarea de analizar las resonancias teológicas de obras específicas de autores tan diversos en estilos y perspectivas como León Tolstoi, Miguel de Unamuno, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Alejo Carpentier, Alejandro Solzhenitsin, Chinua Achebe, León Felipe, Mario Benedetti, Isaac Bashevis Singer, Gabriel García Márquez, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes y Rosario Ferré. La continuamos en el curso similar que dirigimos (mayo-junio de 1996) en el Seminario Bíblico Latinoamericano, esta vez con un mayor énfasis en la producción literaria latinoamericana femenina, incluyendo

textos de Rigoberta Menchú, Cristina Peri Rossi, Elena Poniatowska, Tatiana Lobo, Rosario Castellanos y Carmen Buillosa.

En esta edición de las Conferencias que el Seminario Bíblico Latinoamericano dedica anualmente a la memoria hispanoamericanista de Juan A. Mackay, proseguiremos la tarea en tres senderos distintos pero, así esperamos, convergentes: "Mito, religiosidad e historia en Alejo Carpentier: los ritmos sagrados de los pueblos afroamericanos", "Entre el llanto y la luz: imágenes bíblicas en la poesía del exilio latinoamericano de León Felipe", y "Sierva María de Todos los Angeles: el amor y la virgen endemoniada en Gabriel García Márquez".

Nuestro objetivo es profundizar un diálogo entre el quehacer teológico y la producción literaria latinoamericana, en búsqueda de los desafíos y provocaciones, claridades y enigmas que en reciprocidad pueden intercambiarse ambas expresiones del imaginario espiritual humano. Es apropiada esta tarea en el contexto de unas conferencias que se efectúan en memoria y homenaje de Juan A. Mackay, quien se inicia como autor de consideración gracias a su disertación doctoral sobre Miguel de Unamuno y cuya obra más popular en los lares latinoamericanos, *El otro Cristo español*,[10] revela no sólo su familiaridad con la literatura de este continente, sino también la importancia que concedía al diálogo teológico con ella.

Notas:

1. *Religion: Poesie der kommenden Welt. Theologische Implikationen im Werk José Martis* (Aachen: Concordia Reihe Monographien, 1993). El libro se ha traducido al español, gracias al esfuerzo editorial conjunto del Consejo Latinoamericano de Iglesias y el Concilio Evangélico de Puerto Rico, bajo el título *Religión: Poesía del mundo venidero. Las implicaciones teológicas en la obra de José Martí* (1996).
2. Ernesto Sábato, *Abaddón el exterminador* (Barcelona: Seix Barral, 1992), p. 189. Citado por Arce Valentín, *Poesie der kommenden Welt*, p. 30.

3 "Cuando los horizontes se cierran: Una reflexión sobre la razón utópica de *Qohélet*", *Cristianismo y sociedad*, año 33, núm. 123, 1995, p. 7.
4 "In Quest of a Myth: Latin American Literature and Theology," *Journal of Hispanic/Latino Theology*, Vol. 3, No. 1, August 1995, pp. 5-22.
5 "Entre las calandrias. Algunas reflexiones sobre la obra de José M. Arguedas," en Pablo Richard, ed., *Raíces de la teología latinoamericana* (San José: DEI/CEHILA, 1987), pp. 345-363.
6 Pedro Trigo, "Teología narrativa en la nueva novela latinoamericana", en Richard, *Raíces de la teología latinoamericana*, pp. 263-343.
7 *Los sueños del ciervo: Perspectivas teológicas desde el Caribe* (Río Piedras, Puerto Rico: Concilio Evangélico de Puerto Rico, 1995), p. 86, n. 5.
8 Arce Valentín hace referencia a algunos trabajos en esta dirección llevados a cabo en Alemania. *Poesie der kommenden* Welt, p. 29, n. 87. La obra clásica es la de Charles Moeller, *Littérature du XXe siècle et christianisme* (1953-1975), en cinco volúmenes, traducida al español como *Literatura del siglo XX y el cristianismo* (Madrid: Editorial Gredos, 1958-1975, 5 vols.). Indicativo de otros tiempos es que el erudito Moeller no incluya ningún latinoamericano entre los más de treinta autores que analiza. Hoy eso sería inaceptable.
9 *Teoría y práctica de la predicación* (Miami: Editorial Caribe, 1989), p. 24s - la referencia es a Isabel Allende, *Eva Luna* (Barcelona: Plaza & Janes, 1992), pp. 277s.
10 Juan A. Mackay, *El otro Cristo español* (México, D. F.: Casa Unida de Publicaciones y Buenos Aires: Ediciones La Aurora, 1988, segunda edición). El original en inglés se publicó en 1933 y la primera edición en castellano en 1952.

Mito, religiosidad e historia en Alejo Carpentier

Los ritmos sagrados de los pueblos afroamericanos

¡Diablo de negro!... Cuando quiero llevar
un compás, él me impone el suyo.
Acabaré tocando música de caníbales.
Alejo Carpentier
Concierto barroco

Preludio

No era predecible el lugar crucial que Alejo Carpentier ocupa en la búsqueda del perfil artístico y espiritual propio de América Latina y El Caribe. Nacido en La Habana, Cuba, de una pareja de inmigrados, francés el padre y rusa la madre, parecía destinado, al abordar un barco y emigrar a París en 1928, donde se unió a los vanguardistas surrealistas del momento, a ser otro de nuestros perpetuos enamorados de la cultura europea, un fascinado más por la creatividad simbólica y artística del Viejo Mundo. Sin embargo, una intensa labor de algo más de medio siglo (1924 - 1978),[1] como novelista, crítico cultural y ensayista lo ubicaron indiscutiblemente entre las figuras literarias más importantes en el multisecular esfuerzo por identificar y definir lo auténticamente latinoamericano en la historia de nuestras creaciones espirituales.[2]

Carpentier es un escritor complejo y desafiante cuya obra reclama lectores atentos y reflexivos. El barroquismo de su estilo, su impresionante erudición, la amplitud de su formación artística y cultural, la riqueza de su vocabulario y la diversidad de temas y asuntos de sus escritos, obstaculizan la lectura ligera y fácil. Un hilo de Ariadna, empero, enlaza su obra: la preocupación por los rostros peculiares de la cultura latinoamericana y caribeña, sobre todo la mirada constante a la presencia de los otros desafiantes, a las comunidades al margen del poder político y cuya existencia de manera soterrada pero eficaz cuestiona las mitologías oficiales.[3] Aferrándome a ese hilo conductor intentaré trazar un mapa del laberinto carpenteriano, tratando, en cuanto sea posible, de evitar la fascinación con sus hermosos barrocos jardines laterales, y acentuando uno de los meandros significativos de su producción literaria: la contribución significativa de las comunidades negras a la polifonía cultural americana.

Magia, mito y fidelidad a la tierra

A pesar de la importancia de sus cuentos y novelas, el más comentado de sus escritos es quizá no un texto narrativo, sino el famoso prólogo a *El reino de este mundo*, publicado en 1948, que citamos a continuación:

> *A fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas... Pero es que muchos se olvidan... que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad... La sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos... Por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia faústica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por*

los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías... ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?[4]

Se imponen a la sensibilidad artística el asombro y la fascinación por la naturaleza y la historia de América. El inagotable caudal de mitologías de un continente fecundado por un mestizaje único en las crónicas de la humanidad suscita una estética harto diferente de los intentos del surrealismo europeo de poetizar lo maravilloso, empresa esta última que a Carpentier se le antoja artificial y forzada, como "la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección", crítica directa a una de las imágenes más célebres de *Les chants de Maldoror,* de Isidore Ducasse, Conde de Lautréaumont. A la consigna estética del ideólogo del surrealismo, André Breton, *rien n'est beau qui n'est merveilleux*, opone Carpentier la suya: "Todo en América es una crónica de lo real-maravilloso".

El prólogo de *El reino de este mundo* expresa un imperativo categórico artístico: La imaginación literaria puesta al servicio de la revelación de lo real-maravilloso como esencia de la realidad americana. La creatividad artística acostumbra en Europa desplegar alas de fantasía arbitraria. No se trata, empero, para el artista americano de diseñar "códigos de lo fantástico" para subvertir las leyes convencionales, a fin de, en la consignada frase de Charles Baudelaire, *epatér le burgeois*. La artificialidad de la fantasía europea se funda paradójicamente, como diría en una obra posterior, el *Concierto barroco*, en su carencia del "sentido de lo fabuloso".[5] El artista en América, por el contrario, debe abrir su sensibilidad a los efluvios de la realidad misma; disponerse a ser fiel a lo insólito presente en cada horizonte e intersticio de la exuberante naturaleza y el fabuloso devenir histórico de América. Esa sensibilidad ante lo real-maravilloso la tilda Carpentier de "fe" - "la sensación de lo maravilloso presupone una fe". La percepción de lo maravilloso en la realidad no reclama, por consiguiente, destrezas literarias fantasiosas, sino fe.

Qué tiene en mente Carpentier al hablar de fe es asunto grueso que ha inquietado a críticos y que sólo puede aclararse en el contexto de su producción literaria global.[6] Implica al menos una crítica dual en la historia del arte (arte y no sólo literatura porque en su caso ciertamente el reproche se remite a diversas expresiones estéticas y no únicamente la narrativa): Por un lado, la censura al vanguardismo artístico que acentúa la novedad estilística febril desubicada de toda referencia a la realidad social, y por el otro, el cuestionamiento del realismo naturista incapaz de percibir lo extraordinario velado tras la epidermis superficial de lo ordinario.

A ser fiel a esa realidad maravillosa, plena de prodigios, milagros y eventos mágicos, dedica Carpentier *El reino de este mundo*, la obra que inicialmente le confiere eminencia en las letras americanas. De mitologías y leyendas, magias y milagros abunda esta gran novela, meditación poética sobre la primera gran revolución americana, la haitiana, conjugadora de una revuelta social, contra la esclavitud, sublevación racial, contra el dominio de los negros por los blancos, y autoafirmación política, la creación de la primera república latinoamericana y caribeña.

Desde las licantropías del mandinga Mackandal hasta las mágicas metamorfosis de Ti Noel, un ambiente de exóticos prodigios y sortilegios pervade la obra. Los dioses de allá, de allende el mar, de Africa, "Mandatarios de la otra orilla" (29), "dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego" (14) - "los Señores de Allá, encabezados por Damballah, por el Amo de los Caminos y por Ogún de los Hierros" (33) -, se enfrascan en colosal teomaquía contra las impuestas deidades blancas que como grilletes espirituales mutilan la libertad religiosa de los esclavos negros. Tres siglos de cautiverio y sometimiento no logran marchitar el vigor espiritual y religioso de los negros esclavos. Los tambores convocan al pueblo afroantillano a la sublevación contra el sistema servil que cercena la autonomía de sus almas y cuerpos. Las teogonías antagónicas llevan irremediablemente a la contienda entre los pueblos, ya que, como afirmaría el anciano Amaliwak, protagonista del cuento "Los advertidos" de Carpentier, "donde hay tantos dioses como pueblos, no puede reinar la concordia, sino que debe vivirse en desavenencia y turbamulta..."[7]

Se trata, por tanto, de un épica sagrada de emancipación. El pueblo oprimido y sojuzgado pide a sus dioses fortaleza para la resistencia y la lucha por la liberación. El "desgarrado gemir de los pueblos llevados al exilio" (36), adquiere nuevas tonalidades, de endecha y se transforma en canto de rebeldía e insurrección, que va de boca en boca en la lengua doméstica de los pobres, el creole.

Yenvalo moin Papa!
Moin pas mangé q'm bambó
Yenvalou, Papá, yanvalou moin!
Ou vlai moin lavé chaudier,
Yenvalo moin?

(¿Tendré que seguir lavando las calderas?
¿Tendré que seguir comiendo bambúes?
¡Oh, padre, mi padre,
cuán largo es el penar!) (36)[8]

El jamaiquino Bouckman hereda el liderato emancipador vacante desde la desaparición de Mackandal y reclama en una dramática invocación épico-teológica: "El Dios de los blancos ordena el crimen. Nuestros dioses nos piden venganza. Ellos conducirán nuestros brazos y nos darán resistencia. ¡Rompan la imagen del Dios de los blancos, que tiene sed de nuestras lágrimas; escuchemos en nosotros mismos la llamada de la libertad!" (50) Paradójicamente la proclama pública de la guerra de liberación la escribe un jerarca cristiano, el abad de la Haye, párroco del Dondón, "sacerdote volteriano" de tesitura abolicionista.

Carpentier enfoca la épica revolucionaria haitiana desde su reverso mítico-religioso. La fuerza emancipadora no procede únicamente de un reclamo político o social. De eso se percatan tardíamente los amos: "Los esclavos tenían, pues, una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en sus rebeldías" (63). La nostalgia de la libertad, preservada en los relatos míticos de Mackandal y en la música enigmática de los tambores consagrados, se trueca en sublevación, en demanda de autonomía de alma y

espíritu, no sólo del cuerpo. La añoranza mítica, evocada por la memoria musical, sufre una metamorfosis análoga a las licantropías de Mackandal, se transforma en utopía de liberación.

Ciertamente, la rebeldía en ocasiones requiere una taimada simulación. Así como en las carnestolendas los negros esclavos se disfrazan burlonamente de sus amos, así también, en el sincretismo cúltico, "Santiago es Ogún Fai, el mariscal de las tormentas". Por eso Ti Noel, la voz narrativa de la obra, recita un extraño verso de críptica semántica: "Santiago, soy hijo de la guerra: Santiago, ¿no ves que soy hijo de la guerra?" (68) La inversión histórico-mítica del más belicista de los integrantes del santoral cristiano es completa: Santiago matamoros, patrón de la reconquista ibérica, se hace en América Santiago mataindios, para transmutarse luego, en el sincretismo afroantillano, en Santiago matablancos.

La épica de liberación, convocada por la conciencia mítica de los esclavos, conlleva un costo muy elevado: Mackandal y Bouckman encabezan una larga lista de mártires. El gobernador colonial Rochambeau se divierte en días de fiesta haciendo devorar negros por sus lebreles. Pero los dioses negros triunfan, logrando frente a las fuerzas imperiales napoleónicas lo que Espartaco no pudo frente a las romanas: la victoria de los siervos. Es una cruzada violenta de emancipación. Los esclavos tienen a su favor por un lado su absoluta miseria - nada tienen que perder excepto el menosprecio de su dignidad humana y las cadenas del aprisionamiento de su carne - y por el otro su clandestina devoción religiosa. Los colonos blancos, por el contrario, están espiritualmente escindidos, fragmentados entre el sistema esclavista e imperial que les sirve de sustento social y existencial y la retórica igualitaria de la ilustración y la revolución francesa, con sus deidades sin raíces profundas en el alma de los pueblos, como magistralmente plasmará Carpentier en *El siglo de las luces*.[9] La guerra de independencia y de abolición de la esclavitud triunfa gracias al poder del milagro de la fe, como peculiar variante del éxodo bíblico del pueblo hebreo.

Ahora los Grandes Loas favorecían las armas negras. Ganaban batallas quienes tuvieran dioses guerreros que

invocar. Ogún Badagrí guiaba las cargas al arma blanca contra las últimas trincheras de la Diosa Razón. Y como en todos los combates que realmente merecen ser recordados porque alguien detuviera el sol o derribara murallas con una trompeta, hubo, en aquellos días, hombres que cerraron con el pecho desnudo las bocas de cañones enemigos y hombres que tuvieron poderes para apartar de su cuerpo el plomo de los fusiles"(78s).

La tierra prometida que fluye leche y miel, el gran ensueño mítico del Antiguo Testamento, sin embargo, se torna difícil de alcanzar, como toda auténtica utopía capaz de dinamitar las pasiones imaginarias del ser humano y de transgredir las fronteras de lo posible. La utopía de liberación, como ensoñación de plena felicidad humana, no encuentra lugar ni tiempo adecuados en el *topos* o el *cronos* del reino de este mundo. La primera gran épica de liberación latinoamericana, poetizada míticamente por Carpentier, precipita un ciclo de desengaños y fustraciones. Los escollos en el sendero de la emancipación no son únicamente las resistencias de los colonos esclavistas blancos. La ambigüedad de toda lucha histórica por la libertad se muestra inclemente: La independencia desemboca en la dictadura de Henri Christophe, "una esclavitud tan abominable" como la que Ti Noel había conocido bajo su amo francés. "Peor aún, puesto que había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno, tan belfudo y pelicrespo, tan nariznato como uno; tan igual, tan mal nacido, tan marcado a hierro, posiblemente, como uno" (97).

Pero, el acento de Carpentier, aunque trágico, no es desesperado. La épica de liberación es tarea de Sísifo; pero no sigue fielmente el modelo del trágico titán heleno contra los dioses.[10] Ti Noel no se enfrenta a su destino histórico en desafío a sus dioses, sino en comunión con ellos - hay una infinita distancia entre Ti Noel y el Orestes de *Les mouches*, de Jean-Paul Sartre, quien se rebela contra Zeus, el dios de sus padres convertido en déspota de su pueblo, y no sólo contra Egisto. Además, en *El reino de este mundo* se mantiene insaciable el hambre de sed y justicia. La tierra americana es patria de renovadas esperanzas utópicas y no sólo

de añoranzas míticas. O, mejor dicho, los mitos afroamericanos del origen, de la armonía original en el eterno instante antes de todos los tiempos, entre los dioses y los seres humanos, se convierten, en la tierra del cautiverio, en utopías de liberación, en ensueños de una nueva armonía cósmica e histórica. Del mito a la utopía por los senderos de la historia, es el calendario literario de Alejo Carpentier.[11]

La tendencia de Carpentier, señalada por sus estudiosos, de enmarcar sus narraciones en tiempos cíclicos lo lleva, no cabe duda, a la certidumbre de la tragedia por el agotamiento de las utopías, pero no al pesimismo desesperado, ni, mucho menos, al cinismo oportunista. El soldado de su cuento "Semejante a la noche",[12] por ejemplo, adquiere al final del relato algo decisivo e irrevocable: la conciencia definitiva de la falsedad de los ideales belicistas, la certeza de la nulidad de la retórica patriotera que le lleva a abandonar a sus padres y a su amada para ir a la guerra proclamada justa y necesaria por reyes y sacerdotes. Ese conocimiento novedoso no le permite evadir su destino; el soldado se apresta a matar y morir, pero ya no está mentalmente subyugado por los falsos discursos castrenses, ya no puede aseverar "con un calor de orgullo, la conciencia de la superioridad del guerrero".

En *El reino de este mundo*, la dictadura de Henri Christophe provoca la ira del pueblo subyugado, pero también la de sus dioses, pues el tirano ha menospreciado "la mística africanista de los primeros caudillos, tratando en todo de dar a su corte un empaque europeo" (109). La revuelta popular es descrita por Carpentier como una teomaquía, en la que el déspota se ve abandonado por los dioses ajenos a cuya protección intentó acogerse.

> *Los negros... invocaban Poderes a los que se hacía sacrificios de sangre. Christophe, el reformador, había querido ignorar el vodú, formando, a fustazos, una casta de señores católicos. Ahora comprendía que los verdaderos traidores a su causa, aquella noche, eran San Pedro con su llave, los capuchinos de San Francisco y el negro San Benito con la Virgen de semblante oscuro y manto azul, y los Evangelistas, cuyos libros había hecho besar en cada juramento de fidelidad... (111)*

Ti Noel se convierte, en la pluma de Carpentier, en una trágica y heroica metáfora de la lucha por la libertad por parte de un pueblo pobre y oprimido, que se refugia en sus dioses y mitos para suscitar lo que San Pablo ha llamado la "esperanza contra toda esperanza" (Romanos 4: 18) . Agotado y fatigado por tantos sinsabores amargos y desengaños repetidos - "un cansancio cósmico, de planeta cargado de piedras, caía sobre sus hombros descarnados por tantos golpes, sudores y rebeldías" (135) -, el anciano recupera reminiscencias de las añoranzas míticas que solía relatar Mackandal. La renovación de la memoria subversiva reprimida le permite rechazar la tentadora seducción de la evasión, de refugiarse en la soledad de su alma, el reverso oculto de la desesperación histórica, y se convierte en el "Padre de la Sabana, representante de la iglesia cimarrona" (127), cobrando certeza de una misión que debía cumplir: ser profeta y testigo del vínculo entre la oración y la rebeldía.

> *El anciano comenzaba a desesperarse ante ese inacabable retoñar de cadenas, ese renacer de grillos, esa proliferación de miserias, que los más resignados acababan por aceptar como prueba de la inutilidad de toda rebeldía... Por ello el recuerdo de Mackandal volvió a imponerse a su memoria (130).*

Ti Noel se reconoce vulnerable a las tentaciones gemelas de la desesperación y de la evasión a un mundo privado fantasioso; pero, en lo más profundo de su conciencia, oye la música de los tambores rituales y el canto de los caracoles, los guamos comunitarios, que convocan al ser humano a la fidelidad con la tierra y a la solidaridad con el sufrimiento de sus semejantes, igual que al disfrute de las pequeñas alegrías que provienen de compartir el pan, algo de aguardiente y las caricias de la mujer amada.

El célebre final del *El reino de este mundo* refleja la metamorfosis de la magia y el mito en afán perpetuo y utópico de liberación, en el interior de la historia humana. La magia no es aquí taumaturgia fantasiosa, propia de cuentos de hadas o de historietas de horror. Todo acto mágico y milagroso en la novela tiene una finalidad

liberadora: Es un arma de batalla en el arsenal espiritual de un pueblo cautivo, pero que conserva enormes reservas de audacia y reclamos de reivindicación. La fe en lo real-maravilloso, en los poderes extraordinarios que yacen ocultos tras la superficie de lo cotidiano, se convierte en gatillo que detona la explosión emancipadora:

> *El hombre ansia siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas... Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en* El reino de este mundo. (135)

Ti Noel se convierte en parábola del elegido, del siervo sufriente del pueblo afroantillano. Es significativo que Carpentier titula el último capítulo de la obra *Agnus Dei*, el cordero de Dios, que asume en su ser, no ya los pecados, sino la rebeldía e indignación del pueblo. En su papel vicario, Ti Noel lanza una declaración de guerra a cada sucesiva generación de nuevos amos. A su proclama de insurrección, se enlazan la historia de la sublevación humana y la fuerza devastadora de la naturaleza. En desafío frontal a los intentos de sojuzgar el espíritu y el cuerpo de los pobres de la tierra, una nueva revuelta arrabalera se conjuga con la fuerza espeluznante del huracán caribeño, que como el pueblo negro también llega a las Antillas desde las costas africanas, y se lanza contra la última camada de dominadores. Los ritmos sagrados de tambores y guamos, sincretismo musical de los pueblos dominados, se maridan con las potencias devastadoras del ciclón afrocaribeño y proclaman la tarea profundamente humana de historizar el mito y la utopía.[13]

El dolor del siervo y el "olor de prodigio"

El reino de este mundo no es la primera exploración narrativa que Carpentier hace del mundo mítico afroantillano. En 1933 publicó su primera novela *Ecue-Yamba-O*, cuya primera versión data del encarcelamiento político que sufrió, en agosto de 1927, en La

Habana. Esta obra ha tenido mala prensa por causa del mismo autor, quien juzgará excesiva la exuberancia de metáforas de un estilo literario influido por el surrealismo.[14] No siempre, sin embargo, el escritor resulta ser el mejor árbitro de las criaturas de su imaginación. Con el retorno de la valoración de la metáfora y la parábola a la palestra literaria, *Ecue-Yamba-O* puede recibir una nueva apreciación libre del juicio negativo de su forjador.

Es posible que el crítico literario chileno Pedro Lastra tenga razón al sugerir que la influencia del surrealismo contribuyó a alejar a Carpentier del prejuicio racionalista que impedía a los escritores latinoamericanos penetrar en las profundidades de la imaginería simbólica de las comunidades étnico-culturales al margen de la civilización occidental, como los pueblos afroamericanos e indoamericanos, evadiendo, al menos en principio, la reducción al folclorismo.[15] Mi intención es analizar sus referencias míticas y religiosas y sus vínculos con los proyectos de emancipación histórica tal como en esos momentos los concibe Carpentier.

Ecue-Yamba-O es un documento de primera importancia para estudiar los intentos de Carpentier de reflexionar artísticamente sobre el papel de las comunidades étnicas marginadas y humilladas, como productoras culturales, en la configuración de las nacionalidades latinoamericanas y caribeñas, y de revalorizar el papel de la religiosidad y las tradiciones míticas en su historia. No es, como puede colegirse, tarea sencilla. Requiere el esfuerzo excepcional de identificarse con los dolores, tradiciones, endechas e ilusiones de unos pueblos cuyos hábitos sociales y espirituales son muy diferentes a los del autor. Es una exigente tarea de desdoblamiento, de tomar distancia de si mismo y desarrollar empatía con las capas más profundas del alma de *los otros*.

La novela narra la historia trágica de Eusebio y Menegildo Cué, padre e hijo, negros trabajadores de la caña, descendientes de esclavos, en la Cuba de la segunda década de este siglo. Comienza con el nacimiento y termina con la defunción de Menegildo, cerrando un ciclo de vida que en realidad es un ciclo de muerte. El ciclo nunca concluye totalmente, pues a los tres meses de morir

Menegildo nace su hijo, otro descendiente de una familia llena de dolores y penas.

Sin embargo, la belleza seductora de la obra se ubica en otro eje: en el entrelazamiento de la música y la religiosidad afrocaribeñas. Desde su infancia, Menegildo siente en su cuerpo y su alma el ritmo y las cadencias de la música de su pueblo negro, que resuena a tradiciones míticas, a dioses clandestinos, a mitologías proscritas. "Esa música emergía de edades remotas, preñadas de intuiciones y de misterio... Un hondo canto, con algo de encantación y de aleluya, cundía sobre el andamiaje del ritmo" (36).

La música en los relatos de Carpentier es puerta de entrada principal para la imaginería simbólica y la creatividad espiritual de los seres humanos. Esto es así desde su primogénita *Ecue-Yamba-O* hasta *Concierto barroco* y *La consagración de la primavera*, novelas de su madurez. A diferencia de tantos musicólogos filo-occidentalistas, Carpentier insiste, en sus novelas y cuentos, igual que en su historia musical de Cuba,[16] en la importancia crucial de la música de las comunidades negras para entender cabalmente el arte antillano y sus relaciones con la religiosidad de los pueblos afroamericanos.

Esa religiosidad no es reliquia folclórica. Como en *El reino de este mundo*, Carpentier recalca en *Ecue-Yamba-O* la vigencia del mito y la magia en la cosmovisión espiritual de los pueblos caribeños negros. La novela abunda en observaciones etnográficas que pretenden revalorizar el mundo de creencias y ceremonias afroantillano. Es un sistema que funciona con una lógica distinta a la cartesiana occidental. Pleno de ensalmos, prodigios y sortilegios, el encantamiento mágico revela una energía espiritual que resulta sorprendente para la modernidad secularizada y racionalista. "Basta tener una concepción del mundo distinta a la generalmente inculcada para que los prodigios dejen de serlo y se sitúen dentro del orden de acontecimientos normalmente verificables.... [Es] una concepción del universo que aceptaba la posible índole mágica de cualquier hecho" (60).

Esta conjunción de religiosidad, mito, magia y música, es caracterizada por Carpentier como "altísima sabiduría" (60), en tanto permite a un pueblo sobrellevar sus sinsabores y forjar sus ilusiones salvíficas. Los linderos entre la realidad y lo milagroso, entre lo ordinario cotidiano y lo extraordinario fabuloso, son tenues y frágiles. La visión secularizada, cartesiana y modernista que se muestra, por ejemplo, en el famoso ensayo de David Hume sobre los milagros,[17] donde el filósofo escocés excogita, en su irónica y brillante prosa, la imposibilidad a priori del milagro, se hace trizas en la religiosidad popular que mantiene viva la fe en los milagros, en la eficacia de sortilegios, prodigios, ensalmos, maldiciones y encantamientos, gracias a la acción de distintos entes sagrados, de los *orishas*. La habilidad de lograr una alteración de la realidad mediante oraciones, votos y ritos hieráticos es ciertamente asunto incuestionable para quien no participa de la ideología racionalista de la modernidad ilustrada.

El misterio y la encantación nunca se alejan de la historia del pueblo negro desterrado y esclavizado. En *Ecue-Yamba-O*, la música afrocaribeña conserva, ligada a su religiosidad sincrética, la memoria de esas amarguras. "Palpitante arquitectura de sonidos con lejanas tristezas de un éxodo impuesto con latigazos y cepos; música de pueblos en marcha, que sabían dar intensidad de tragedia a toscas evocaciones..." (39) Se trata de una "infinita gama de sufrimientos" (94), pues "¡nada era peor que la condición de negro...!" (93) Pero, la música negra también resuena a luchas y cimarronerías; a constantes aunque frustradas rebeldías. Así como en el Haití de El reino de este mundo, también en la Cuba de *Ecue-Yamba-O*, suenan los toques secretos de los tambores que llaman, en nombre de los dioses de antaño, a la sublevación.

Ecue-Yamba-O se regodea en las descripciones noveladas de las ceremonias de iniciación de las cofradías secretas de las comunidades negras, en este caso las pertenecientes a las tradiciones ñáñigas/abakuás. Prevalece una atmósfera plena de un "olor de prodigio", de una magia mítico-musical con diversas funciones convergentes: impartir belleza a una existencia opaca y sufrida, crear vínculos de solidaridad entre los neófitos, invocar la

protección de las potencias espirituales y forjar ensoñaciones de horizontes utópicos para una vida que sin ellas carecería de consuelo a la amargura cotidiana. Son relatos cuya validez literaria el mismo Carpentier, tan hipercrítico con esta novela, reclamaría.

Pero, los dioses son celosos con su honor y culto. Menegildo participa en una fiesta navideña en la que el ritmo sagrado y los tambores cúlticos se profanan al dedicarse al holgorio y la bachata. El sacrilegio viola un tabú esotérico, pero inexorable y Menegildo paga el atrevimiento con su vida. El sacrificio humano se vuelve a imponer como castigo de la blasfemia. A los sudores del trabajo servil que padecen los Cué, se adiciona el dolor de la muerte del joven. Al final del relato, el ciclo de vida, trabajo, dolor, muerte, y vida se reanuda, con el nacimiento del nuevo Menegildo, otro "varón de dolores y sabedor de dolencias" (Isaías 53: 3), fruto de los amores arriesgados entre Menegildo y Longina, su mujer.

A pesar del ritmo cíclico trágico de la novela, sería precipitado hablar de fatalismo, resignado o desesperado. El nuevo Menegildo tendrá también su iniciación en los ritmos sagrados que evocan nostalgias y suscitan esperanzas. La creatividad artística de las comunidades afroantillanas y su religiosidad permiten un margen, quizá un intersticio, de reposo para el Sísifo negro. La opresión del pueblo negro continua, no hay aquí final feliz alguno. Pero, constante también es la solidaridad de la memoria mítica y de la resistencia de cara al futuro. Nuevamente, la historia es la convergencia del mito y la utopía.

A pesar del juicio crítico que el mismo Carpentier ha hecho de esta obra, me parece indudable el valor del buceo pionero que ensaya el entonces joven escritor en su esfuerzo por superar los límites, implícitamente racistas, de la definición criolla de la nacionalidad, pujando por imaginar una pluralidad de rostros y figuras para la identidad cultural de los pueblos latinoamericanos, en el caso específico de *Ecue-Yamba-O*, del cubano.

La apreciación positiva que he intentado hacer de *Ecue-Yamba-O* no excluye, ciertamente, las reservas necesarias hacia algunas

ingenuidades políticas del joven Carpentier. Hoy no podemos evitar una sonrisa irónica al leer el siguiente pasaje de adolescente tónica anti-imperialista: "Sólo los negros... conservaban celosamente un carácter y una tradición antillana. ¡El bongó, antídoto de Wall Street! ¡El Espíritu Santo, venerado por los Cué, no admitía salchichas yanquis dentro de sus panecillos votivos...! ¡Nada de hot-dogs con los santos de Mayeya!" (119) Pero, ¿acaso es más ingenua esa dicotomía entre la santería y el imperialismo que el triunfalismo de *La consagración de la primavera* (1978), el homenaje narrativo que, en las postrimerías de su vida, dedica Carpentier a la revolución cubana y, en general, a las revoluciones socialistas, y según el cual el triunfo cubano en Playa Girón posibilita tanto la reivindicación de los negros menospreciados, como la primera puesta en escena auténticamente artística del ballet de Igor Stravinsky cuyo nombre da título al libro?

En *Ecue-Yamba-O*, Carpentier trata de evadir los riesgos de afirmaciones ilusas y románticas que impiden entender la complejidad de las tramoyas sociales. Muestra con claridad las hostilidades y antagonismos que fragmentan las comunidades afroantillanas. No son cordiales las relaciones entre los negros cubanos y los trabajadores migrantes, también negros, que provienen de Haití y Jamaica. Menegildo califica de "animales" a ambos grupos, sin cobrar conciencia de la común subyugación a la plantación azucarera. El resentimiento frente a los poderosos, sobre todo a los "yanquis" dueños de la central, no logra traducirse en solidaridad con los otros antillanos, quizá aún más oprimidos por su desubicación geográfica. Y la muerte del joven la comete una cofradía negra rival, que se apresta a castigar el sacrilegio de la música sagrada. Menegildo nunca alcanza la clarividencia final de Ti Noel; quizá porque su muerte prematura le impide vivir el cúmulo de amarguras necesario para que cristalice la conciencia que espera contra toda esperanza.

La reivindicación étnica y cultural de las comunidades afroamericanas es uno de los rasgos característicos del perfil del escritor cubano a lo largo de toda su producción literaria, desde su juvenil libreto para *La rebambaramba* (1926), ballet afrocubano en

un acto y dos cuadros, que musicalizaría Amadeo Roldán, hasta *La consagración de la primavera* (1978), en la que cristaliza esa pugna por redefinir la identidad nacional, y, por extensión, la continental: "El negro, a pesar, de sus muchas miserias y humillaciones, había enriquecido nuestra tradición con su creadora presencia, contribuyendo poderosamente a darnos una fisonomía propia."[18]

No olvidemos que es un viejo servidor negro, el que desencadena en "Viaje a la semilla" (1944),[19] quizá el más enigmático y hechicero de los cuentos de Carpentier, la recuperación invertida del tiempo perdido por medio de un misterioso acto de magia - "Entonces el negro viejo... hizo gestos extraños, volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas" (67). Aunque nunca se explicita, ese negro viejo es indudablemente el calesero Melchor, compañero de juegos del infante marqués. Melchor era para el niño más importante aún que el padre, el obispo o incluso que Dios. Sus juegos y canciones forjaban un mundo lleno de encantos y prodigios exóticos. El sirviente era "nieto de príncipes vencidos"(84) y su reino estaba repleto de animales extraños y fascinantes - elefantes, hipopótamos, tigres y jirafas -; un mundo libre de las angustias del orbe civilizado, de las leyes que invalidan y prohiben, del comercio tramposo y truhán y de las normas religiosas que reprimen la carne y coartan el alma. Su alegría de compañeros de diversiones no oculta su rebeldía social: "cierta vez había apedreado a los de la guardia civil" (84). Su condición social y racial lo ubican al margen siniestro de la sociedad blanca.

En este cuento, tildado por Carlos Fuentes como "una de las obras maestras del relato hispanoamericano",[20] la magia de Melchor se acompaña de un encanto libre de los enredos y embrollos de la vida civilizada. Carpentier ensaya aquí una idea que desarrolla a plenitud en *Los pasos perdidos* (1953): los adelantos científicos y jurídicos de la modernidad son peldaños en la progresiva enajenación humana.[21] Lo que en *Los pasos perdidos* se pretende filogenéticamente, al nivel de la especie humana, lo anticipa Carpentier, en "Viaje a la semilla", ontogenéticamente, en la biografía de una vida quebrantada por la bancarrota de las ilusiones. Es un proyecto de retorno al origen de toda esperanza humana. Es

también una crítica a la modernidad ilustrada con su racionalidad jurídica, igual que a la conversión de la cristiandad en instrumento de tortura moral.

Lo que nos interesa recalcar en este contexto, es que el protagonista del proceso de retorno a la semilla mítica, de la recuperación del tiempo perdido, es el negro Melchor, con el poder de su encantamiento mágico. Es la magia lo que potencia la liberación, en este caso con impresionantes resonancias metafísicas. El retorno al mito de la armonía original es la matriz de los nuevos ensueños utópicos que, en sus logros y frustraciones, forjarán la historia humana.

El juicio positivo que hace Carpentier de los valores religiosos y espirituales de las comunidades afroantillanas se acentúa al contrastarlo con la producción literaria del novelista nigeriano Chinua Achebe. En obras como *Things Fall Apart* (1958) y *Arrow of God* (1967), Achebe ha descrito magistralmente la profunda herida espiritual sufrida por las comunidades étnico-culturales ibos gracias a la penetración del dominio político, social y religioso del imperio británico. La desgarradora ruptura en las almas de los protagonistas principales de esas dos novelas - el suicidio de Okonkwo en *Things Fall Apart* y la demencia de Ezeulu en *Arrow of God* - es señal de la bancarrota de la cosmovisión religiosa tradicional de sus pueblos.

Incluso el título de *Things Fall Apart*, obra que se ha convertido en un genuino clásico de la literatura africana, indica la hondura trágica de la crisis. Procede de un poema apocalíptico y cataclísmico de William Butler Yeats:

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the center canot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned...[22]

Contrario a esa visión,[23] Carpentier recalca la tenacidad de las tradiciones míticas, religiosas y espirituales de los pueblos africanos desterrados en América. Ciertamente, la persistencia de esas tradiciones se debe en buena medida a su capacidad de simulación, heredada probablemente del papel central que las máscaras juegan en los cultos africanos. El sincretismo deja de verse como medida de la relativa eficacia o ineficacia de la labor evangelizadora de los misioneros cristianos y surge, en las obras de Carpentier, como vehículo de sobrevivencia de un pueblo amenazado espiritualmente que aspira a crearse espacios de resistencia, autonomía y afirmación. Apunta el sincretismo hacia el dominio político de imágenes, símbolos y conceptos occidentales, pero también toma el pulso a la resistencia de cosmovisiones que rehusan doblegarse y desaparecer. Como sentencia Esteban en *El siglo de las luces*, respecto a las "iglesias cimarronas" de Regla, en La Habana, "los negros libertos reverenciaban a sus viejos dioses del Africa en la figura de las mismas imágenes que se erguían en los altares de los templos católicos."[24] Es la misma lógica inicial del carnaval, del disfraz/parodia del mundo blanco, como vehículo de persistencia de la vida espiritual propia.

El concepto que maneja Carpentier de tradición, al novelar los multiseculares hábitos y costumbres de los pueblos afroantillanos, se aleja de la idea que algunos vanguardismos tienen de ese vocablo. No se trata de un peso muerto del pasado, sino, por el contrario, de las vivencias y creencias de una comunidad que sirven de sustento espiritual para sus energías creadoras. Por ello, como epígrafe de su libro sobre la historia de la música en Cuba, Carpentier, cuya selección de ese tipo de texto prologal es siempre significativa, reproduce una aseveración clásica de Igor Stravinsky, uno de sus compositores preferidos: "*Une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu; c'est une force vivante qui anime e informe le présent.*"[25]

El concierto barroco de la identidad latinoamericana

Concierto barroco es, no cabe duda, el más lúdico de los relatos de Carpentier.[26] Es un delicioso *divertimento*,[27] en el que los conceptos acostumbrados de tiempo y espacio se hacen añicos, no a la manera de otros de sus escritos, como "Viaje a la semilla", "Semejante a la noche" o *Los pasos perdidos*, sino gracias a una despreocupada y juguetona burla a rigideces de calendarios.

Las partes centrales del relato tienen lugar en un carnaval de epifanía en Venecia, a principios del siglo dieciocho. Como es típico en Carpentier, la música juega un papel central. Por las páginas del relato pasan Antonio Vivaldi, Jorge Federico Haendel, Domenico Scarlatti, el ataúd de Ricardo Wagner y la tumba de Igor Stravinsky en acrónico y anárquico conjunto de diversión musical y bohemia francachela, en la que no faltan ninguno de los placeres de la carne, sin que asome la cara la inquisición moralista de quienes pretender reprimir el cuerpo.

Sin embargo, hay algo más que juerga y parranda en la obra. Se trata de una metáfora lúdica del desarrollo de la conciencia histórica latinoamericana, ubicada en la clásica polaridad binaria de Carpentier entre la cultura de *allá*, de la decadencia europea, y la de *acá*, del florecimiento americano. Que, si se me permite una breve disgresión para intervenir en un debate entre estudiosos,[29] no depende esencialmente de la lectura de la *Decadencia de Occidente* (1918-1922), de Oswaldo Spengler, aunque se haya nutrido por ella, sino de una convicción autónoma que surge paradójicamente de su larga residencia en Europa. Carpentier llega a convencerse, temprano en la década de los treinta, de que la cultura europea carece de futuro genuino, que pasa por una etapa de desgaste senil, y que, por el contrario, en América la creatividad artística y espiritual tiene mucho que ofrecer. En ese marco conceptual básico, cuya principal culminación literaria es, en mi opinión, *Los pasos perdidos*, la obra de Spengler juega un papel de refuerzo, más que de progenitora.

El desarrollo de la conciencia histórica latinoamericana define, en primera instancia, la actuación del amo/indiano (nunca se le otorga nombre propio), el criollo mexicano que viaja a Europa para zambullirse en la cultura espiritual, además de en los placeres carnales, del continente considerado cimero en materias excelsas de la mente humana. Su morada mexicana refleja su adhesión a los patrones culturales europeos. Como sucede con la pintura *Explosión en la catedral*, mencionada en momentos claves de *El siglo de las luces*,[30] la detallada descripción que Carpentier hace de los cuadros y las pinturas de la rica residencia del amo/indiano tiene una función clave en la lectura del mundo espiritual de los protagonistas. En este caso, su finalidad es mostrar la colonizada conciencia que el indiano tiene de si mismo y de su entorno cultural. El óleo que describe el encuentro, en Tenochtitlán, entre Hernán Cortés, Monctezuma y el joven Cuauhtémoc, además de la Malinche, llamada aquí, no faltaba más, doña Marina y fray Bartolomé de Olmedo, transfigura ese evento crucial para la historia latinoamericana mediante paradigmas clásicos europeos. El emperador azteca es transformado en un César romano, el joven Cuauhtémoc en una especie de Telémaco indígena y la Marina en intercesora madona italiana. La historia americana entendida exclusivamente en un marco conceptual europeo.

La metamorfosis de la conciencia del amo/indiano se inicia con su frustración por la opacidad y palidez de Madrid, en comparación con la exuberancia de la capital mexicana. Decepcionado, el indiano marcha a Venecia, en pleno carnaval de epifanía, donde se une a una farándula compuesta que por Vivaldi, Haendel y Scarlatti. La obra narra con gracia y salero las fiestas que escenifican con excelente música, buena comida y mejor vino, amén de carnosas hembras, meretrices unas, monjas otras. Por ser tiempo de carnaval, el criollo mexicano disfraza de Monctezuma, lo que azuza la curiosidad de Vivaldi sobre la historia de la conquista del imperio azteca. Interesado, el gran músico compone una ópera sobre el asunto, titulada *Monctezuma*, a cuyo festivo estreno asiste el amo/indiano mexicano.

La ópera resulta ser una reconstrucción ficcionalizadora de la conquista de Tenochtitlán que provoca la indignación del mexicano: "¡Falso, falso, falso; todo falso!", grita disgustado. Se enfrasca en una discusión con Vivaldi sobre la relación entre el arte y la historia que, por un lado, refleja el debate clásico sobre el asunto - "No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética..." (61), asevera Vivaldi - y, por el otro, manifiesta el sentimiento de superioridad del europeo que le autoriza, en su opinión, a producir la verdadera representación de la historia de los pueblos subyugados. La conquista política y militar legitima la conquista espiritual e intelectual. *Monctezuma*, de Vivaldi, refleja la pretensión europea de arrogarse el derecho hegemónico para conjugar la reflexión historiográfica y la representación artística de la realidad americana.

La catarxis producida por la ópera y la polémica con Vivaldi precipitan la transformación de la conciencia de quien comenzó como amo, pasó a ser indiano y ahora se identifica como mexicano.

> *Hijo [soy] de extremeño bautizado en Medellín [España], como lo fue Hernán Cortés. Y sin embargo hoy... mientras más iba corriendo la música de Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que ilustraba, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace... Y me di cuenta de pronto, que estaba en el bando de los americanos... y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido (65s).*

La metamorfosis de su auto-comprensión lo lleva a adelantar el retorno a su tierra. "[D]e pronto, me sentí fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto es realmente mío... A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca... Regreso a lo mío esta misma noche. Para mí es otro el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma" (66). El viaje a Europa provoca paradójicamente el encuentro con su propia identidad latinoamericana como otra, propia, peculiar, distinta. La recuperación del sentido de lo propio, de la peculiar identidad, tras un viaje al extranjero, es, dicho sea de paso, tema significativo en

Carpentier. El protagonista de *Los pasos perdidos*, Esteban, en *El siglo de las luces* y Enrique, en *La consagración de la primavera*, pasan por experiencias similares que, en cierta medida, reiteran la vivida por Carpentier, quien regresa de una larga estadía europea (1928-1939), con una insaciable sed de redescubrir, reinventar y definir, por medio de la creación artística, las particularidades americanas.

Si al principio del relato, la descripción de la casa del amo/indiano, sus pertenencias domésticas y sus cuadros revela arraigados paradigmas europeos de identidad cultural, ahora el criollo se siente extraño en el ambiente del Viejo Mundo. El alejamiento de su entorno y su inmersión en el mundo europeo le muestra la distancia entre ese mundo y aquel que ahora, no antes, llama *mío*. Se trata del nacimiento de la conciencia criolla, del instante crucial en la historia de los pueblos de América en que se sienten y piensan *otros*, diferentes en sensibilidad y pensamiento a los países que le dieron idioma y religión, que en el caso específico de México magistralmente analizó Jacques Lafaye.[31] Nace así, en esa conciencia germinal, la semilla de la independencia americana. La condición de ese nacimiento es el desarrollo de una clase social representada por el amo/indiano, con suficiente poder económico e ilustración intelectual como para enfrentarse a las metrópolis europeas y propiciar la ruptura política con ellas.

Esa afirmación de identidad peculiar por parte del criollo conduce a un tema que desde sus críticas al vanguardismo estético europeo ocupó continuamente a Carpentier: la peculiaridad de América como tierra fabulosa, como entorno de lo real-maravilloso. "Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá porque han perdido el sentido de lo fabuloso" (66). Algo similar escribió en el renombrado prólogo a *El reino de este mundo*. Sin embargo, ahora, en *Concierto barroco*, se adelanta un acento algo nuevo al añadir el criollo: "No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso" (67). El arte europeo languidece porque se alimenta de la añoranza, de la melancolía del pasado, cuando Europa era un continente vigoroso y creador. Ya no lo es más. Ahora el futuro yace en otros lares y ese futuro rechaza los marcos estéticos e intelectuales que

le quiere imponer el Viejo Mundo. América es tierra de futuro y ese porvenir quebrantará los marcos de la racionalidad cartesiana.

La fabulosidad americana, hemos visto, es tópico carpenteriano desde los inicios de su obra. El prólogo de *El reino de este mundo* lo conduce a una consideración ontológica: el ser mismo de América, su naturaleza y su historia, no pueden sino producir, en comparación con Europa, procesos y eventos maravillosos e insólitos. Lo repetirá al final de su producción literaria, en su novela póstuma *El arpa y la sombra*, cuando pone en la mente del futuro Papa Pío IX la siguiente reflexión al visitar América del Sur: "La desmesura de esta América que ya empezaba a hallar fabulosa... Una naturaleza así no podía sino engendrar hombres distintos... y diría el futuro qué razas, que empeños saldrían de aquí cuando todo esto madurara un poco más y el continente cobrara una conciencia plena de sus propias posibilidades."[32] El Carpentier tardío, por ende, no abandona la idea del ser novedoso y maravilloso de América, concepto que remite continuamente, como volveremos a recalcar de inmediato, a la pluralidad de pueblos y grupos humanos, que colorea la epidermis de los cuerpos y las almas del Nuevo Mundo. Más bien lo proyecta al futuro, al porvenir de la creatividad espiritual y artística americana. El mito se transforma en utopía, y de esa licantropía surge la historia.

Con la evolución de la conciencia del innominado amo - indiano - mexicano no concluye *Concierto barroco*. Este hijo de peninsulares ibéricos convertido en criollo inicia el relato, pero no lo termina. En su viaje a Europa, pasa por La Habana donde muere su criado y contrata a un negro cubano libre. A diferencia del amo mexicano, Carpentier le pone nombre - Filomeno. Es hábil para el trabajo y más diestro para el holgorio y la francachela. Es también lo que se cataloga en el Caribe, un "negro parejero". En la fiesta bohemia que su patrón y los músicos europeos forman en Venecia, logra que prevalezcan los ritmos y las melodías afroantillanas de manera tal que Scarlatti exclama: "¡Diablo de negro!... Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Acabaré tocando música de caníbales" (39).

Algo que escapa la atención de muchos críticos es que la francachela que Vivaldi, Scarlatti y Haendel escenifican en el *Ospedalle della Piet à*, y que se califica como "el mayor concerto grosso que pudieron haber escuchado los siglos..." (34), tiene un precedente en el texto: el sarao festivo y amulatado que describe el poeta Silvestre de Balboa (1564 - 1634?) para celebrar las proezas de un bisabuelo de Filomeno, Salvador Golomón negro esclavo en Cuba, "...un etíope digno de alabanza, llamado Salvador, negro, valiente... el cual armado de machete y lanza..." (15), se destaca en la derrota de Gilberto Girón, un corsario "hereje francés de los que no creen en Vírgenes ni Santos, capitán de una caterva de luteranos, aventureros de toda laya..." (12), quien cae abatido por la destreza y el arrojo del negro. En recompensa de su hazaña, el negro Salvador es manumitido y hecho objeto predilecto de "una fiesta memorable, que acaso duró dos días con sus noches" (17), con una amalgama amestizada de instrumentos europeos, negros e indígenas - "en aquel universal concierto se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros" (17). En sumisión, dicho sea de paso, al gusto de la época por la mitología clásica, la celebración festiva de la victoria contra el corsario hugonote, la observa, según Silvestre de Balboa, "desde las frondas de guayabos y cañaverales... un público... de sátiros, faunos, silvanos, semicarpos, centauros, náyades y hasta hamadríadas..." (16).[33]

Cuando parece que *Concierto barroco* culminaría con el surgimiento de la conciencia criolla, se fragmenta súbitamente la relación entre el mexicano y el negro cubano. Filomeno se niega a regresar a América, no, al menos, todavía. No se reconoce a si mismo y a su pueblo negro en la evolución de la identidad latinoamericana del criollo. En ésta hay espacio para las figuras trágicas o heroicas del pasado prehispánico, como Monctezuma o Cuauhtémoc, pero no para el "negrito Filomeno", no aún, mientras no tenga lugar una revolución social radical y esa de ninguna manera interesa al mexicano - "los que tienen plata no aman las revoluciones... Mientras que los yos, que somos muchos y seremos mases cada día..." (68), dice con densa seriedad el afrocubano.

Como toda la obra, el intercambio de disidencias entre el patrón y su criado es anacrónico e involucra resonancias posteriores. Filomeno ha adquirido una trompeta, lo que da ocasión para desarmonías de carácter más bien ideológico. "Instrumento de malas pulgas y palabras mayores", dice el mexicano; "por ello es que suena tanto en Juicios de Gran Instancia, a la hora de ajustar cuentas a cabrones e hijos de puta", contesta el negro; "para que esos se acaben habrá que esperar el Fin de los Tiempos", replica el mexicano, y el negro sentencia con cierto tono de afirmación apocalíptico: "Es raro. Siempre oigo hablar del Fin de los Tiempos. ¿Por qué no se habla mejor del Comienzo de los Tiempos?" (70)

El mexicano retorna a establecer la hegemonía de la conciencia criolla, dirigida por los hijos de los peninsulares, mientras el negro cubano se dirige a un concierto, ¡en la Venecia de principios del siglo dieciocho!, de Louis Armstrong, como paradigma de la sensibilidad negra musicalizada. La música de Armstrong convoca a los negros del mundo, a los despreciados y marginados por la cultura blanca y occidental, pero que han logrado conservar la sensibilidad del ritmo y, de esta manera, la capacidad para captar con singular percepción lo inmediato y concreto de la historia humana, para afirmar en libertad su lugar específico en el mundo.

La autonomía espiritual que la sociedad blanca le niega, la recupera Filomeno de manera profética en la música que habla de sus tradiciones de fe. Si en *El reino de este mundo* se trataba de los tambores sagrados que rememoraban las deidades del Africa ancestral, en *Concierto barroco* la referencia es más bien a la música cultivada por los afroamericanos del sur de los Estados Unidos, nutrida por la Biblia y la devoción de quienes se refugiaban en sus iglesias, segregadas racialmente como toda su sociedad, para lamentar sus dolores y clamar a Dios por liberación. "Y la Biblia volvió a hacerse ritmo y habitar entre nosotros..." (72) Es música de raíces religiosas, pero con tan evidentes referencias terrenales que Filomeno se ve conducido a una meditación similar a la del Ti Noel anciano, y con semejante tesitura de pertinaz rebeldía.

[E]n fin de cuentas, la Tierra esta, bastante jodida a ratos, no era ni tan mierda ni tan indigna de agradecimiento como decían algunos - que era, dijérase lo que se dijera, la Casa más habitable del Sistema - y que el Hombre que conocíamos, muy maldito y fregado en su género... no tenía mejor tarea que entenderse con sus asuntos personales (72).

Y esos asuntos personales, que conllevan como en *El reino de este mundo*, la fidelidad a la tierra y el esfuerzo sisífico, pero no desesperado ni resignado, de hacer de ella un hogar para el ser humano, evocan la religiosidad como potencialidad del actuar histórico, sea ésta cual sea. "Que buscara [el ser humano] la solución de sus problemas en los Hierros de Ogún o en los caminos de Eleguá, en el Arca de la Alianza o en la Expulsión de los Mercaderes, en el gran bazar platónico de las Ideas o en la apuesta famosa de *Pascal & Co. Aseguradores*, en la Palabra o en la Tea - eso, era cosa suya" (72). Lo que cuenta, lo de peso genuino, no es el contenido de esa fe, sino su relación con los ritmos interiores que promueven la libertad. De esa manera, la reflexión final de Filomeno, que procede de la ubicación, o más de la desubicación, del negro en la sociedad occidental, adquiere resonancias universales para la conciencia humana.

Concierto barroco tiene, por consiguiente, dos desenlaces, representados por sus dos protagonistas americanos, figuras claramente emblemáticas. En el contexto lúdico de francachelas y juergas se precipita la evolución de dos formas de la conciencia latinoamericana, entrelazadas en su tensión y polaridad. Por un lado, la criolla blanca, la que toma el control de su destino y también del de los demás en la guerras decimonónicas de independencia. Por el otro, la de las comunidades marginadas y humilladas en América, representadas en los textos de Carpentier, quien a pesar de sus múltiples aristas universalistas nunca se desprende de su caribeñidad, sobre todo por los afroantillanos, por el Ti Noel de *El reino de este mundo*, por el Menegildo de *Ecue-Yamba-O* y por el Filomeno de *Concierto barroco*.

Las dos conciencias culturales, la criolla y la afroamericana, permanecen en tensión no resuelta. A diferencia de *La consagración de la primavera*, en la que la revolución cubana parece posibilitar el vínculo entre la autonomía nacional y la reivindicación étnica, en *Concierto barroco* los caminos del criollo y del negro no logran todavía converger. Cuando el primero se va de Venecia, pregunta al segundo "¿hasta mañana?"; "o hasta ayer..." es la vaga e imprecisa contestación que recibe. La conciliación entre los blancos que detentan el poder político y cultural y las comunidades de tez oscura, relegadas y marginadas, se posterga hasta que éstas se embarquen en un proceso de auto-afirmación, que aquí se logra simbólicamente mediante la música de Armstrong. Mientras esa anticipación simbólica y liberadora se cristaliza en los ritmos sagrados negros, en la dura realidad social prevalece el juicio que emite la joven Sofía, en *El siglo de las luces*: "Nadie encomendaría a un negro la edificación de un palacio, la defensa de un reo, la dirección de una controversia teológica o el gobierno de un país."[34]

Breve posludio teológico

Desde su perspectiva antillana, con la importancia que en ella tiene el cautiverio africano, la producción literaria de Carpentier tiene resonancias valiosas para la teología latinoamericana y sus reflexiones actuales sobre la pluralidad de los rostros de Dios en nuestros pueblos y sobre temas álgidos como evangelización, inculturación, permanencia de ritos y mitos autóctonos, sincretismo, religiosidad popular y luchas sociales de reivindicación. Carpentier tiene plena conciencia artística de los aportes que, provocados por su memoria cultural, hacen las comunidades afroamericanas a nuestra reflexión teológica:

1) La emigración forzada, el destierro, el recuerdo del éxodo y del cautiverio, el abandono compulsorio de la tierra de antecesores reales y míticos;

2) La esclavitud, la imposición de un sistema servil y humillante de trabajo, que oprime no sólo la fuerza del cuerpo, sino el sentido de pertenencia propia, de la autonomía del alma personal;

3) La música como vehículo de la memoria sagrada y de las reminiscencias míticas, el ritmo que parece diversión y holgorio, pero que secretamente evoca los dioses ancestros, y convoca a la cimarronería, la fundación de palenques y la sublevación;[36]

4) El sincretismo religioso como perduración, en una cuidadosa estrategia de simulación carnalavesca, de la sensibilidad peculiar de lo sagrado; y,

5) La negritud, el color de la piel como señal de alteridad y estigma de marginación, leída en otros tiempos como legado de la maldición de Cam.

Esos matices significativos en la evolución de la conciencia de las comunidades afroamericanas, y su expresión artística barroca en la obra literaria de Carpentier, constituyen desafíos renovadores para la teología latinoamericana los cuales, sólo a un precio excesivo podría ésta darse el lujo de ignorar. Nos llevan a tomar cuenta de la historia aún no escrita, de las reflexiones teológicas sobre la esclavitud negra en América Latina y El Caribe, desde los orígenes mismos del dominio europeo de estas regiones. Adelantemos algunas hipótesis de trabajo que sólo intentan suscitar el análisis y el debate.

La colonización de América es el punto de arranque del sistema moderno de esclavitud. La introducción de siervos africanos fue consustancial al proceso de la expansión europea. Correctamente apunta Rolando Mellafe: "El esclavo negro fue un objeto de comercio que llegó a todas partes con la conquista misma, no después de ella... Hubo dos elementos que nunca faltaron en el bagaje, hueste o pequeño séquito de un conquistador importante: los caballos y los negros esclavos."[37]

La esclavitud africana por los europeos, en América, se distingue significativamente de la servidumbre tradicional medieval al menos por las siguientes dos razones:[38]

1) Se particulariza racialmente el sujeto esclavo. Esclavitud y negritud se convirtieron en términos casi sinónimos.[39] Tras la inicial servidumbre de los indoamericanos, se les reconoce, al menos en

teoría jurídica, como vasallos libres, y comienza el mercado en gran escala de negros africanos. La esclavitud se une estrechamente a la negritud en larga historia de opresión y resistencia.

La esclavización de los africanos no la inician los cristianos. Al arribar los portugueses, a mediados del siglo quince a la costa occidental de Africa encuentran un mercado esclavista sustancial. Pero son los europeos quienes lo multiplican geométricamente y convierten en catapulta del desarrollo de un nuevo modo de producción, gracias sobre todo al proceso de dominar y colonizar el Nuevo Mundo. Las estadísticas de este mercado literalmente negro son impresionantes. Herbert Klein calcula que de 10 a 15 millones de africanos se importaron al Nuevo Mundo durante el tiempo en que duró el mercado esclavista.[40] En 1589, un informe de la Casa de Contratación de Sevilla señalaba a los esclavos negros como la mercancía más importante de exportación a las Indias y en 1594 el 47.9 por ciento de los barcos que arribaron a América se dedicaban a la trata negrera.[41] Acierta Carlos Esteban Deive al indicar que: "La demanda de esclavos africanos... en gran escala, el que sangraría a Africa durante varios siglos, comenzó como consecuencia del descubrimiento de América."[42] Esto configura decisivamente la historia étnica y cultural de algunas partes de América, como el Caribe, Brasil y el Sur de los Estados Unidos.

2) El cautiverio de los africanos y su destierro compulsorio en América asume una justificación ideológica nueva y paradójica: su civilización y evangelización. El teólogo jesuita español, Luis de Molina, a fines del siglo decimosexto, reproduce esta alegación, poniendo en boca de los europeos involucrados en el mercado esclavista la siguiente apología:

> *Se admiran si alguien les pone algún reparo, y sostienen que se procede primorosamente con los negros que son vendidos y conducidos a otros lugares. Pues opinan que, de esta manera, entre nosotros se les convierte al cristianismo y se les proporciona también una vida material mucho mejor que*

la que antes llevaban entre los suyos, donde andaban desnudos y tenían que contentarse con una alimentación miserable.[43]

Con ello se trastrueca el sistema medieval de esclavitud, tal cual había sido diseñado por la cristiandad. El dique a la esclavitud desaparece y se sientan las bases para su extraordinario incremento. La paradoja de la simultánea evangelización y explotación del africano la expresa bien Deive:

La actitud de la Iglesia frente a la esclavitud se centraba oficialmente en su interés de que los negros idólatras y paganos se acogiesen, en gracia al adoctrinamiento y bautismo previos, a los beneficios y consuelos del catolicismo. La corona compartió esa posición y trató también de que los esclavos negros recibiesen instrucción religiosa. Ahora bien, el interés... porque el esclavo abrazase la doctrina cristiana no obedecía tan sólo al celo apostólico... La cristianización del africano persiguió también su más fácil sometimiento y fue... un recurso utilizado para justificar la trata negrera... Se encadenó el cuerpo del esclavo para, en recompensa, ofrecerle un alma que salvar.[44]

El gran debate sobre la justicia y licitud de la esclavitud en el siglo dieciséis gira alrededor del indígena americano, no del negro. La vigorosa denuncia de la esclavización de los africanos de Bartolomé de las Casas, en su *Historia de las Indias*, quedó oculta por siglos en esa inédita obra y, además, palidece frente a sus palabras finales de repudio a la servidumbre del americano. Esas páginas lascasianas que censuran la esclavitud africana constituyen una fracción de sus escritos en apología indiana. Deive llama la atención a que la fuerte polémica de Las Casas contra Sepúlveda, en el famoso debate que ambos sostuvieron en Valladolid (1550-1551), sobre la libertad de los indígenas americanos, tiene en lugar en un momento en que,

la esclavitud del hombre negro [¡y la mujer negra!] se hallaba firmemente arraigada en el Nuevo Mundo. Sin embargo, el negro permaneció al margen de esa disputa...[45]

Notas

1. Dejando a un lado sus escritos de crítica artística y crónicas periodísticas sobre literatura, música, pintura y cultura en general, la producción novelística de Alejo Carpentier es la siguiente: *¡Ecué-Yamba-_! Historia afrocubana* (1933), *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El acoso* (1956), *El siglo de las luces* (1962), *Concierto barroco* (1974), *El recurso del método* (1974), *La consagración de la primavera* (1978), *El arpa y la sombra* (1979). Sus cuentos principales se han recogido en *Guerra del tiempo y otros relatos* (varias ediciones). La editorial mexicana Siglo Veintiuno ha publicado sus obras completas en una docena de volúmenes (1983 - 1987) y su corpus literario ha sido objeto de varios estudios importantes, entre los que se destacan: Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: El peregrino en su casa* (México: UNAM, 1993) y Leonardo Padura Fuentes, *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994).
2. Guillermo Cabrera Infante ha tildado irónicamente a Carpentier de ser "el último novelista francés que escribe en español..." *Tres tristes tigres* (Barcelona: Seix Barral, 1982, la primera edición es de 1967), pág. 314. Carpentier, sin embargo, ha insistido en que jamás se ha sentido cómodo escribiendo en francés "pues nunca he podido sentir el ritmo interior de esta lengua." "Confesiones sencillas de un escritor barroco", en Salvador Arias (compilador), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (La Habana: Casa de las Américas, 1977), pág. 62.
3. Carpentier recalca con frecuencia que investigaciones historiográficas minuciosas sustentan sus relatos literarios. Quizá no haya otro escritor del llamado *boom* latinoamericano para quien la historia se vincule tan íntimamente con la ficción literaria, como se muestra desde *Ecue-Yamba-O* (1927/1933) hasta *El arpa y la sombra* (1978).
4. *El reino de este mundo* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994), págs. 2-8. Las próximas referencias a esta obra proceden de esta edición.
5. *Concierto barroco* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994), pág. 66. Las citas que de esta obra se hacen en este ensayo son de esta edición.
6. Esto último lo ha visto bien Padura Fuentes, al evaluar a Carpentier a la luz de la totalidad de su obra. Sin embargo, su afán de hacer desembocar a Carpentier en una forzada estética del realismo socialista y ubicarlo en un impuesto lecho de procrusto del "materialismo histórico y dialéctico" le dificulta captar la centralidad de su concepto de fe.

7. Alejo Carpentier. "Los advertidos" (1971), en *Guerra del tiempo y otros relatos* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987), pág. 135.
8. La traducción libre del *creole* es de Carpentier.
9. "[L]a debilidad de la Revolución, que tanto atronaba el mundo con las voces de un nuevo *Dies Irae*, estaba en su ausencia de dioses válidos. El Ser Supremo era un dios sin historia." Alejo Carpentier, *El siglo de las luces* (Barcelona: Seix Barral, 1983), pág. 229.
10. Carpentier acude en más de una ocasión al mito de Sísifo. *Los pasos perdidos* (1953) se inicia, en referencia a la vida vacía y carente de sentido del protagonista, con una alusión implícita - "Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro, me sostenía por obra de un impulso adquirido a fuerza de paroxismos" - y concluye con otra explícita - "Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo", con lo que se abandona la ilusión de "sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo... del tiempo medido y de los oficios de tinieblas." *Los pasos perdidos* (México, D. F.: Compañía General de Ediciones, 1966, tercera edición), págs. 14, 206 y 286. Esta novela puede leerse como una alegoría existencial del mito de Sísifo.
11. Sobre los vínculos entre el mitos, utopía e historia en la nueva novelística latinoamericana, véase Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana* (Madrid: Mondadori, 1990).
12. Alejo Carpentier, "Semejante a la noche", en *Guerra del tiempo*, págs. 90-111.
13. Recordemos que no será la única gran novela latinoamericana que concluya con un devastador ciclón caribeño. Algo similar acontece en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez
14. Escribe Carpentier en el prólogo de una nueva edición de la novela: "La época, las tendencias afirmadas en manifiestos estrepitosos, la fiebre renovadora... nos imponían sus deformaciones, su ecología verbal, sus locas proliferaciones de metáforas... su lenguaje puesto al ritmo de la estética futurista..." *Ecue-Yamba-O* (Barcelona: Bruguera, 1980). Como puede verse, la disputa es con el surrealismo y las tensiones creadas entre el vanguardismo literario y el nacionalismo caribeño. En general, los críticos han sido demasiados sumisos a este juicio del novelista cubano. Mi opinión es que el libro debe valorarse objetivamente libre del menosprecio de su autor. Las referencias a *Ecue-Yamba-O* que siguen son a esta edición.
15. Pedro Lastra, "Aproximaciones afrocubanas," en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (La Habana: Casa

de las Américas, 1977), pág. 281.
16. Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, *Obras completas de Alejo Carpentier* (México, D. F.: Siglo Veintiuno, 1987), vol. 12, publicada inicialmente en 1946 por el Fondo de Cultura Económica, en Mexico.
17. David Hume, "Of Miracles," en *An Enquiry Concerning Human Understanding* (La Salle, Illinois: Open Court Publishing Co., 1958), págs. 120-145.
18. *La consagración de la primavera* (México, D. F.: Siglo Veitiuno, 1989, quinta edición), pág. 528.
19. Alejo Carpentier, "Viaje a la semilla", en *Guerra del tiempo*, págs. 65-89. Las citas que siguen son de esta edición.
20. *Valiente mundo nuevo*, pág. 128. Otro crítico lo ha llamado "pequeña obra maestra. "Manuel Durán, "El cómo y el por qué de una pequeña obra maestra", en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, págs. 295-320.
21. Sobre *Los pasos perdidos*, es muy sugestivo el ensayo de Carlos Fuentes, "Alejo Carpentier: La búsqueda de la utopía", en *Valiente mundo nuevo*, págs. 119-144.
22. William Butler Yeats, "The Second Coming," (1920-21), en M. H. Abrams (general editor), *The Norton Anthology of English Literature* (New York: Norton, 1968), pág. 2383.
23. Visión que Achebe ciertamente matiza y modera en una excelente novela posterior, *Anthills of the Savannah* (1987), la cual refleja el intento del autor de percibir en la vida espiritual nigeriana los complejos procesos de reconciliación entre las distintas tradiciones religiosas.
24. *El siglo de las luces*, pág. 272.
25. *La música en Cuba*, *Obras completas*, pág. 217. Los epígrafes que usa Carpentier para encabezar sus relatos o iniciar capítulos de sus novelas merecen un estudio enjundioso.
26. Sobre la polisemia de este relato, es provechoso el estudio preliminar de Federico Acevedo a la edición de la Editorial de Universidad de Puerto Rico. *Concierto Barroco*, págs. ix-lxxix.
27. "Deliciosa fantasía", la cataloga Carlos Fuentes. *Valiente mundo nuevo*, pág. 139.
28. El protagonista de *Los pasos perdidos* (1953) se adentra en la selva amazónica en búsqueda de los primeros instrumentos musicales y del origen de la actividad musical, *El acoso* (1956) tiene lugar en el contexto de un concierto donde se toca *La heroica* de Beethoven y *La consagración de la primavera* (1978) lleva como título el nombre de un ballet de Stravinsky.
29. Por ejemplo, entre Padura Fuentes y González Echevarría, en las obras antes mencionadas.
30. Las referencias al cuadro *Explosión en la catedral* - "de autor desconocido que, contrariando todas las leyes de la plástica,

era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe" - se encuentran en las páginas 19, 258s, 303, 350 y 359 de la edición antes citada de *El siglo de las luces*. Carpentier, poseedor quizá de la cultura artística más amplia y vasta entre los escritores del *boom* literario latinoamericano, incursiónó con frecuencia en la crítica de las artes plásticas, además de la musical.

31. *Quetzalcoatl et Guadalupe: La formation de la conscience nationale au Mexique* (Paris: Gallimard, 1974; México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1977).

32. Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra* (México, D. F.: Siglo Veintiuno, 1989, décimotercera edición), pág. 37.

33. En un artículo para *El correo de la UNESCO* (París), de junio de 1973, Carpentier tilda el texto de Balboa de "primera crónica de un concierto religioso y profano que reúne todos los elementos sonoros que habrán de caracterizar la futura música del continente..." "El ángel de las maracas", en *Obras completas*, vol. 12, pág. 186.

34. *El siglo de las luces*, pág. 44. La tradición literaria carpenteriana sobre los ritmos sagrados de los pueblos afroantillanos tiene herederos y sucesores, entre ellos la chilena/costarricense Tatiana Lobo, quien en su sugestiva novela *Calypso* (San José, Costa Rica: Farben/Norma, 1996), le imparte un tono femenino.

35. Sobre estos asuntos, como muestra distinguida de una creciente bibliografía, véase: Paulo Suess, *La nueva evangelización: Desafíos históricos y pautas culturales* (Quito: Ediciones ABYA-YALA, 1993); del mismo autor, *Evangelizar desde los proyectos históricos de los otros* (Quito: Ediciones ABYA-YALA, 1995); Paulo Suess (organizador), *Culturas y evangelización: La unidad de la razón evangélica en la multiplicidad de sus voces* (Quito: Ediciones ABYA-YALA, 1992); Manuel Marzal et al., *Rostros indios de Dios* (Quito: Ediciones ABYA-YALA, 1991); y, *Búsqueda de Espacios para la vida: Primer encuentro continental de teologías y filosofías afro, indígena y cristiana* (Cayambe, Ecuador, 1994).

36. En juicio irónico sobre las consecuencias reales de la revolución francesa en América, dice uno de los personajes novelísticos de Carpentier: "Todo lo que hizo la Revolución Francesa en América fue legalizar una Gran Cimarronada que no cesa desde el siglo XVI. Los negros no los esperaron a ustedes para proclamarse libres un número incalculable de veces." *El siglo de las luces*, pág. 236.

37. Rolando Mellafe, *La esclavitud en Hispanoamérica* (Buenos Aires: EUDEBA, 1964), págs. 23, 26. Hay precedentes y prototipos en las plantaciones azucareras que los portugueses y españoles establecieron en el siglo quince en sus posesiones

insulares en la costa atlántica occidental africana. Pero éstas no alcanzaron las dimensiones de las plantaciones caribeñas que los europeos - ibéricos, ingleses y franceses - fundaron en el Caribe. Cf. William D. Phillips, Jr., "The Old World Background of Slavery in the Americas", en Barbara L. Solow (ed.), *Slavery and the Rise of the Atlantic System* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), págs. 49-61.

38. Véase Moses I. Finley, *Ancient Slavery and Modern Ideology* (London: Penguin Books, 1980) y Herbert S. Klein, *African Slavery in Latin America and the Caribbean* (New York: Oxford University Press, 1986), págs. 1-20.

39. Frank Tannenbaum, *Slave and the Citizen: The Negro in the Americas* (New York: Vintage Books, 1946), págs. 110-112, n. 236.

40. *African Slavery*, pág. 21. A esta cantidad habría que añadir los negros que no sobrevivieron el proceso inicial de esclavización. Woodrow Borah calcula que por cada esclavo que llegó con vida a América, por lo menos dos africanos murieron en la captura o en el traslado oceánico. Woodrow Borah, "¿América como modelo? El impacto demográfico de la expansión europea sobre el mundo no-europeo", *Cuadernos americanos*, noviembre-diciembre 1962, pág. 182.

41. Mellafe, *La esclavitud en Hispanoamérica*, págs. 59-60; Richard Konetzke, *América Latina, II: La época colonial* (México, D. F.: Siglo XXI, 1972), pág. 69.

42. Carlos Esteban Deive, *La esclavitud del negro en Santo Domingo (1492-1844)* (2 vols.) (Santo Domingo: Museo del Hombre Dominicano, 1980), págs. 678-679.

43. Molina no es anti-esclavista. Sólo intenta distinguir entre la "justa" y la "injusta" servidumbre. Incluso se apresta a enunciar que "la esclavitud, bajo el dominio de los cristianos, conduce al bien espiritual de los esclavos, constituye una obra de caridad comprar a los negros su libertad para que, de esta manera, se hagan cristianos". *De iustitia et iure*, disps. 34-35, ns. 6, 9-10 [citado por Joseph Höffner, *La ética colonial española del siglo de oro: Cristianismo y dignidad humana* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1957), págs. 465, 472]. Sin embargo, algunos teólogos españoles, sin llegar a condenar globalmente la esclavitud africana, expresaron algunas importantes reservas. Domingo de Soto asevera acerca del mercado negro lusitano: "Hay, efectivamente, quienes afirman que la gente desgraciada es seducida con mentiras y engaños... y algunas veces obligada por la fuerza y así sin darse cuenta, ni saber lo que se ha de hacer con ella, es embarcada y vendida. Si esto es verdad, ni los que se apoderan de ellos, ni los que los compran, ni los que los poseen pueden tener nunca tranquila su conciencia, mientras

no los pongan en libertad, aunque no puedan recuperar su precio." *De la justicia y el derecho*, l. 4, cu. 2, art. 2, t. 2, pág. 289.

44. *La esclavitud del negro*, pág. 377. Deive indica que en el siglo dieciséis la mayoría de los esclavos negros en la Española morían sin recibir el sacramento del bautismo. Ibid., pág. 386.

45. Ibid., págs. 714-715. Sobre la postura de Las Casas acerca de la esclavitud africana, y las distintas valoraciones que ha recibido, véase el décimo capítulo, titulado "La esclavitud negra". de mi libro *Evangelización y violencia: La conquista de América* (Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Cemí, 1992, tercera edición).

Entre el llanto y la luz

Imágenes bíblicas en la poesía del exilio latinoamericano de León Felipe

Toda la luz de la tierra
la verá un día el hombre
por la ventana de una lágrima...
Español del éxodo y del llanto (1939)
Mis poemas son papeles...
que me meten en el bolsillo
unos ángeles traviesos...
¿Son éstos unos versos blasfemos
o son unos sagrados documentos?
¡Oh, este viejo y roto violín! (1965)
León Felipe

El poeta peregrino del destierro y el exilio

Aunque los críticos literarios tienden a ubicar al poeta León Felipe Camino Galicia (1884-1968) en la historia de literatura española, casi todos sus libros se escribieron y publicaron en México.[1] América Latina es para León Felipe, como sencillamente se le conoce,[2] igual que para muchos otros artistas e intelectuales que se vieron forzados a emigrar tras la derrota de la República española, tierra de éxodo y exilio, donde el poeta clama, en rebeldía y protesta, por

la frustración de sus sueños de justicia. En nuestro continente, testigo de tantos dolorosos exilios y destierros, los escritos de León Felipe conmueven profundas amarguras y esperanzas, aquellas relacionadas con la búsqueda del reino de Dios y su justicia.

Me propongo examinar, dentro de las fronteras que la brevedad de este ensayo permite, las imágenes, metáforas, conceptos y paradigmas religiosos y bíblicos que saturan y confieren su peculiar ritmo y melodía a la poesía de León Felipe. Al hacerlo tendré que recurrir a abundantes citas directas y a veces extensas, pero es algo indispensable e inevitable cuando de poesía se trata. Se puede resumir e interpretar un texto de naturaleza conceptual y teórico; la poesía, por el contrario, para preservar la fidelidad al orden estético y al estilo artístico del autor, requiere la reproducción de poemas y versos. El poeta, como insistiera Pablo Neruda, es un artista de las palabras; lucha y juega con ellas, con su polisemia, con sus significados enigmáticos e inesperados y, a veces, para captar el espíritu de un poeta, es necesario, como en el caso de León Felipe, incluso prestar atención a la arquitectura física de sus versos.

Procedo, debe aclararse, de la premisa metodológica de la unidad fundamental en la obra de León Felipe. A pesar de la cantidad de libros que publicó y de los años que transcurren entre el primero y el último de ellos (1920/1968), la continuidad temática de su poesia supera en importancia y significado las variaciones. Hay temas, imágenes, metáforas, vocablos, alusiones y referencias intertextuales que se reiteran e imparten una impresionante unidad a la globalidad de su obra. Puede percibirse, ciertamente, una profundización de la amargura, en momentos de grave crisis personal - la derrota de la República española, la muerte de la esposa - pero no, me parece, un cambio drástico de perspectiva existencial, sensibilidad estética u hondura religiosa.

Con carta de recomendación de Alfonso Reyes, León Felipe visita México por primera vez en 1923, país al que retorna, tras varios años de estudios y enseñanza en Estados Unidos, en 1930. Viaja a España para compartir las ilusiones, batallas, agonías y,

finalmente, la tragedia postrera de la República asediada y derrotada por las armas. Regresa a Mexico en 1938, donde permanece hasta su muerte en 1968. En el destierro perpetuo de su conciencia, lanza sus versos como piedras de David a la frente de los nuevos Goliat de la injusticia,

Yo que en este mundo no he servido después de ochenta años para nada... acaso sirva ahora todavía, como David, para lanzar con la honda una de estas piedras, pequeñas y ligeras, de mi zurrón - la más dura, la más pedernal... Tú piedra aventurera-,
y dar justo, con ella
en la frente misma de Goliat.[3]

León Felipe, desde México, como majestuoso león herido, ruge sus salmos adoloridos y no permite a sus lectores el lujo de olvidar las angustias del peregrino sin hogar ni patria, que, en el fondo, son las penas de muchos otros caminantes.

Yo no soy más que un vagabundo
sin ciudad y sin tribu.
Y mi éxodo es ya viejo...
En mis ropas duerme el polvo de todos los
caminos
y el sudor de muchas agonías...
y en la suela de mis zapatos llevo sangre,
llanto
y tierra de muchos cementerios.[4]

El carácter peregrino y andariego de su poesía está presente desde su primer poemario, *Versos y oraciones de caminante*, I (1920),

Ser en la vida
romero
romero sólo que cruza
siempre por nuevos caminos...
Que no se acostumbre el pie

a pisar el mismo suelo...
para que nunca recemos
como el sacristán
los rezos...
Poetas,
nunca cantemos
la vida
de un mismo pueblo,
ni la flor
de un solo huerto...[5]

Los títulos de los libros de León Felipe son muy significativos. Los dos primeros llevan títulos similares - *Versos y oraciones de caminante*, I y II - que reflejan un vínculo constante de su poesía: el enlace entre el peregrinaje del poeta, testigo de las ubicuas penas e ilusiones, la oración, que a veces será petición, otras increpación y otras blasfemia (el título original del libro *Ganarás la luz* era "Versos y blasfemias de caminante", pero debido a la reacción adversa de los editores lo cambió, reservándolo como encabezamiento de la primera sección de la obra),[6] pero que siempre será la oración del publicano y nunca la del fariseo, y la poesía, concebida como el retorno del salmo bíblico a su destino original de interlocución entre la aflicción humana y el misterio divino, el silencio de Dios.

El vagabundeo del poeta es inicialmente voluntario. Brota del seno mismo de su oficio: buscar el camino propio que le conduzca a Dios mediante la contemplación y el testimonio poético de las melancolías y ensueños humanos.

Nadie fue ayer,
ni va hoy, ni irá mañana
hacia Dios
por este mismo camino
que yo voy.
Para cada hombre guarda
un rayo nuevo de luz el sol...
y un camino virgen
Dios.[7]

Ese camino particular debe descubrirlo el andante desarrollando su propia sensibilidad poético-religiosa; en el lenguaje bíblico preferido de León Felipe, descubriendo el sendero del Gólgota que le es peculiar y cargando su propia cruz. La búsqueda poética de Dios le impide acomodarse satisfecho en un lugar definido; a semejanza de Abrahám, le lanza a una aventura errante de fe, persiguiendo una promesa divina, que como bien señala Kierkegaard, sólo el arriesgado salto de la fe puede distinguir del engaño diabólico.[8]

¡Qué lástima
que yo no tenga una patria!
... para poder cantar siempre en la misma tonada
al mismo río que pasa
rodando las mismas aguas,
al mismo cielo, al mismo campo y en la misma casa.
¡Qué lástima
que yo no tenga una casa!...
¡Qué voy a cantar si soy un paria
que apenas tiene una capa![9]

La experiencia del exilio, de la frustración violenta de los sueños de justicia social y renovación nacional incubados a la sombra de la República y la imposibilidad de retornar en libertad y paz a la patria añorada, imparten un tono más agudo y triste al vagabundeo del poeta. Por eso, el primer poemario extenso que publica en México tras la guerra española se titula *Español del éxodo y del llanto* (1939). El peregrinaje pierde todo matiz romántico y se convierte en honda angustia y amargura, que se expresa mediante alusiones y referencias bíblicas y religiosas.

Español del éxodo y del llanto... en nuestro éxodo no hay orgullo como en el hebreo. Aquí no viene el hombre elegido, sino el hombre. El hombre solo, sin tribu, sin obispo, y sin espada... Detrás y delante de nosotros se abre el mundo. Hostil, pero se abre. Y en medio de este mundo, como en el centro de un círculo, el español solo, perfilado en el viento. Solo. Con su Arca; con el Arca sagrada... Y dentro de esta

Arca, su llanto y la Justicia derribada... Para que no se pierdan estas palabras ni se pudra en la tierra la semilla de la justicia humana, hemos aprendido a llorar con lágrimas que no habían conocido los hombres.[10]

León Felipe eleva la derrota de la República a cumbres de tragedia metafísica con honduras religiosas. El poeta, sin patria ni hogar, puede mirar, despojado de falsas y superficiales ilusiones, la insondable soledad humana y cantar el salmo de las tristezas y las esperanzas. La desventura española se transmuta en parábola del universal llanto humano, a cuyo canto dedica el poeta su vida de caminante, de "clamante en los desiertos", como le ha tildado uno de sus antólogos, el escritor Gerardo Diego.[11]

Españoles:
el llanto es nuestro
y la tragedia también...
Porque aún existe el llanto,
el hombre está aquí de pie,
de pie y con su congoja al hombro,
con su congoja antigua, original y eterna,
con su tesoro infinito
para comprar el misterio del mundo,
el silencio de los dioses
y el reino de la luz.
Toda la luz de la Tierra
la verá un día el hombre
por la ventana de una lágrima...[12]

América Latina se convierte en el desierto sinaítico para el poeta peregrino y "sus pies vagabundos",[13] sin adquirir jamás visos de hogar o patria permanente. El peregrino se convierte en paria. "Y qué es un paria? Algo así como un poeta que vive y canta en el viento..."[14] La tensión entre la servidumbre faraónica y la tierra prometida nunca se soluciona y el poeta eleva el clamor de sus ansias insatisfechas hasta convertirlas en la pregunta sobre la esencia humana.

Y cuando ya estamos rendidos de caminar y el día va a quebrarse, gritamos enloquecidos y angustiados, para no perdernos en la sombra: ¿Quién soy yo?
¡Y nadie nos responde![15]

En uno de sus últimos libros, *¡Oh, este viejo y roto violín!* (1965), reitera la imagen del poeta como vagabundo errante que convierte en poesía las lágrimas humanas.

Anduve... anduve... anduve
descalzo muchas veces,
bajo la lluvia y sin albergue...
solitario...
He dormido sobre el estiércol de las cuadras,
en los bancos municipales,
he recostado mi cabeza en la soga de los mendigos,
y me ha dado limosna - Dios se lo pague -
una prostituta callejera...
He visto llorar a mucha gente en el mundo
y he aprendido a llorar por mi cuenta.
El traje de las lágrimas
lo he encontrado siempre cortado a mi medida...
He sufrido y sufro el destierro...
y soy hermano de todos los desterrados del mundo.[16]

El infortunio de la patria perdida se une al peregrinaje congénito del poeta y confiere una fisonomía trágica a su quehacer artístico. Su vagar exílico latinoamericano se expresa mediante poemas que en ocasiones asemejan rezos, en otras blasfemias ("ya no hallo diferencia entre un verso y una blasfemia")[17] y que siempre quedan impregnados de una "estética de barco perdido entre la niebla".[18]

León Felipe vive en América Latina en una tensión continua que le acompañará hasta su muerte. Es el desterrado, el exiliado que proclama la hermandad universal del llanto humano, pero que no puede liberarse de su angustia propia: la derrota de los sueños libertarios de su patria. Por medio de su arte, imparte belleza poética a una de las experiencias más amargas y comunes en la tierra

latinoamericana - el exilio, el alejamiento de los lares ancestrales. Desde el secuestro de varios arahuacos antillanos por la fuerza realizado por Cristóbal Colón, a fines de 1492,[19] hasta los yoleros haitianos y dominicanos y balseros cubanos de esta década (1990 en adelante), amén de las decenas de miles de centroamericanos desplazados por la violencia militar en la década de los ochenta, pasando por los destierros políticos de toda laña a través de la historia entera del continente, el destierro ha sido un via crucis que ha lacerado el cuerpo y el alma de lo mejor y más granado de los hombres y las mujeres latinoamericanos.

El exilio del poeta lo lleva a tierras que nunca serán realmente su patria, a casas que nunca serán genuinamente su hogar. Son más bien austeras posadas en las cuales el peregrino detiene por instantes su vagabundeo. Lo importante de esa posada es que haya una ventana que le permita observar al mundo. La imagen de la ventana por la que el poeta mira y contempla la miseria y el dolor está presente en toda la obra de León Felipe. Aparece en su primer poemario, *Versos y oraciones de caminante, I* ,

En esta tierra de España
y en un pueblo de la Alcarria
hay una casa
en la que estoy de posada...
Aqui me siento sobre mi silla de paja
y venzo las horas largas
leyendo en mi libro y viendo cómo pasa
la gente a través de la ventana.
Cosas de poca importancia
parecen un libro y el cristal de una ventana
en un pueblo de la Alcarria,
y, sin embargo, le basta
para sentir todo el ritmo de
la vida a mi alma.
Que todo el ritmo del mundo por estos cristales pasa
cuando pasan
ese pastor que va detrás de las cabras
con una enorme cayada,

esa mujer agobiada
con una carga de leña en la espalda,
esos mendigos que vienen arrastrando sus miserias...
y esa niña que va a la escuela de tan mala gana...
Que un día se puso mala,
muy mala,
y otro día doblaron por ella a muerto las campanas...
Todo el ritmo de la vida pasa
por este cristal de mi ventana...
¡Y la muerte también pasa![20]

Reitera la imagen décadas más tarde, en un poema titulado "La ventana" publicado en *Llamadme publicano* (1950) y, con ciertas variantes, también en *El ciervo* (1958). Este poema posterior conserva la misma lectura de la ventana como el mirador de las penas, pero le confiere un hondo y amargo matiz de ironía, a la vez que profundiza la rebeldía ante la paradoja de un mundo que, aunque creado por Dios, está repleto de injusticia.

Guardián: *Ya estás aquí...*
Puedes asomarte a la ventana...
Puedes mirar el mar, el río, el puente...
y el camino que sube a la montaña.
Sobre la montaña verás el sol y las estrellas...
Y si tienes buena vista
tal vez columbres a Dios, escondido en las nubes
y sentado en el columpio del triángulo metafísico.
Hombre: *Fumando, satisfecho, su gran pipa de artista.*
Guardián: *Siempre tiene que haber uno aquí*
que mire al través de la ventana - miramos y nos
miran -este hermoso paisaje de girándula...
La ventana es un sueño.
Hombre: *¿Un sueño?*
Guardián: *El mirador del sueño.*
y el que mira por ella es el poeta...
El poeta es el hombre que mira...
Luego si quieres,
puedes cantar una canción o un himno

dando gracias a Dios que te ha elegido
para venir aquí
y mirar sin cesar por la ventana...
Hombre: *¡Este hermoso paisaje invariable de girándula*
donde hay siempre un ciervo herido
y hombre con su lanza o su escopeta...!
...el ciervo siempre
el ciervo herido siempre
y el hombre con su lanza o su escopeta...
¡Gracias, señor de la heredad![21]

El poeta es el elegido para que sus versos edifiquen el mirador por el cual se contempla la creación divina. El verso podría trocarse en salmo o himno, gracias al antiguo parentesco entre la poesía y la plegaria religiosa, pero la presencia del ciervo herido lo convierte en protesta y rebeldía y hace del poemario un "libro herético y desesperado."[22] El peregrinaje del poeta, que se inicia en una humilde posada "en un pueblo de la Alcarria", en la que contempla la angustia del mundo encarnada en la prematura muerte de una pobre niña, se transfiere a América Latina, donde se ubica en nuevas posadas, a través de cuyas ventanas continua su vocación de observador de tristezas e ilusiones. Lo que contempla asienta en su alma una dolorida y trágica convicción sobre la historia.

Vivimos desde hace mucho tiempo...
- desde el Principio, Señor Arcipreste -
en la historia sangrienta donde el rey es un bastardo criminal
que ha arrebatado al ciervo
el valle, el mar, el lago, el río...
¡el mundo maravilloso de los sueños!...
la historia ha sido siempre y va a seguir eternamente siendo
la jauría de un rey bastardo y criminal
persiguiendo sin descanso al ciervo...[23]

La experiencia interior del exilio puede ser la fuente de la renovación de la poesía. La sección final del poemario *El gran responsable* (1940) se compone de versos/consejos a poetas jóvenes. El principal es el de buscar en el dolor de la tristeza del

exilio, el de cada uno, en su propio momento y lugar, esté o no unido circunstancias exteriores de destierro, la fragua de la sensibilidad artística. La poesía es el clamor del exilio.

Buscad solos vuestra canción.
En vuestro llanto,
en la sombra cerrada
y en el grito de vuestro exilio
están el verso y la esperanza de mañana.[24]

El poeta de la Biblia

Identificar las fuentes literarias de un escritor es asunto detectivesco que ocupa a veces los esfuerzos de los críticos literarios. León Felipe facilita la tarea al mencionar algunos de sus autores preferidos - Cervantes, Calderón, Shakespeare, Whitman, Unamuno. Entre esas fuentes se destaca en primer plano la Biblia, el origen de muchas de las imágenes, metáforas y conceptor que utiliza. "Me he buscado en la Biblia y por todos los rincones he encontrado mis huellas".[25] Algunos de sus poemarios son lecturas poéticas extendidas de textos bíblicos. *El gran responsable* (1940) es una meditación poética sobre Job, *Llamadme publicano* (1950) sobre el texto evangélico acerca de la oración del publicano y la del fariseo, y *El ciervo* (1958) sobre Eclesiastés, el libro veterotestamentario.

Insiste León Felipe en que su poesía se origina en la Biblia, como su puesta al día poética, en disputa con dos tipos de personas: los comisarios políticos, los de izquierda, que niegan todo valor a las parábolas bíblicas, y, sobre todo, aquí se agudiza la polémica, los jerarcas eclesiales, los nuevos escribas y fariseos que las monopolizan, enclaustran y emasculan.

Me gusta remojar la palabra divina, amasarla de nuevo, ablandarla con el vaho de mi aliento, humedecer con mi saliva y con mi sangre el polvo seco de los Libros Sagrados y volver a hacer marchar los versículos quietos y paralíticos

con el ritmo de mi corazón... El poeta, al volver a la Biblia, no hace más que regresar a su antigua palabra, porque ¿qué es la Biblia más que una Gran Antología Poética... donde todo poeta legítimo se encuentra?... recordar, refrescar, ablandar, vivificar, poner de pie otra vez el verso suyo antiguo que momificaron los escribas.[26]

Esa relectura poética de los libros bíblicos conduce a una polémica intensa con los intérpretes oficiales y autorizados por la institución eclesial que pretenden monopolizar las imágenes y parábolas escriturarias y las convierten en "versículos quietos y paralíticos". Se trata de liberar la Biblia del secuestro que padece en manos de los jerarcas eclesiásticos. "Me gusta desmoronar esas costras que han ido poniendo en los poemas bíblicos la rutina milenaria y la exégesis ortodoxa de los púlpitos, para que las esencias divinas y eternas se muevan otra vez con libertad".[27] La función de la poesía es liberar la Biblia del aprisionamiento que sufre en manos de los jerarcas con sus dogmas y liturgias. El poeta es el heterodoxo por excelencia, enemigo congénito de todo Santo Oficio.

En *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña* (1938)[28] León Felipe ensaya una recuperación poética polémica del sentido original de la parábola evangélica del rico, el camello y el ojo de una aguja.[29] Reclama el derecho del poeta, en la actual "época de los héroes" que deben batallar contra "los raposos", a leer nuevamente ese texto y hacer una "exégesis heroica" o "prometeica", que, en el fondo se trata de su lectura radicalmente literal y, por tanto, socialmente revolucionaria y que proclama la solidaridad humana mediante la eliminación de la riqueza y de la pobreza.

Es la época de los héroes...
Y las viejas parábolas evangélicas se escapan de la ingenua retórica de los versículos para venir a mover y a organizar nuestra vida.
Ahí están. Miradlas.
Ahí están en el aire todavía,
temblando de emoción,

cruzando los cielos desde hace veinte siglos,
en la curva evangélica de una parábola poética,
estas palabras revolucionarias, estas palabras prometeicas:
"Es más fácil que pase un camello por el ojo de una aguja,
que entre un rico en el reino de los cielos".[30]

Esa lectura se enfrenta en duelo contra la emasculación que del texto bíblico en cuestión hacen las autoridades de la iglesia, quienes,

han acabado siempre por sentarse, después de los
sermones, a la mesa de este rico de tan dudosa
salvación, para decirle así, de una manera abierta
y paladina:
El Evangelio no es más que una manera retórica de
hablar.
Retórica.
Retórica todo.[31]

La lectura de la parábola evangélica divide los espíritus. Por un lado, quienes

quieren seguir la curva lírica
de esta parábola en el cielo,
hasta sus últimas posibles realidades,
hasta verla caer en la tierra y moverse aún,
abriéndole caminos nuevos al hombre por la Historia,

y, por el otro lado, "los que dicen que interpretar así la parábola es una blasfemia y una herejía... los eternos y viejos fariseos..." Los primeros ensayan una exégesis inédita, que "abre la parábola como una granada y enciende la esperanza de los hombres".[32] Los segundos convierten las palabras evangélicas en fuentes de legitimidad de la injusticia social.

La disputa por esta parábola se generaliza en una guerra hermeneútica, en la que León Felipe proclama el derecho de los poetas prometeicos a reclamar la "vieja herencia de los verdaderos santos de todas las iglesias y de todos los tiempos..." Ese título de

heredad se alza contra el "catolicismo sin motor", el "orden sin justicia" y la "beatería patológica". El antagonismo se agudiza; los poetas revolucionarios, en España de tradición anticlerical, se erigen en vicarios de la justicia divina. "Cuando alguien os diga que vosotros sois los *sin-Dios*, responded: pero si nosotros somos Dios mismo; la justicia viva; los defensores de la justicia".[33]

El poeta tiene primacía en la lectura de la Biblia porque su oficio, la poesía, se encuentra en el origen mismo del sentimiento religioso, que se expresa inicialmente en el salmo y luego en la liturgia. Es idea que León Felipe elabora sugestivamente en *Ganarás la luz* (1943).

Yo no soy el filósofo.
El filósofo dice: Pienso... luego existo.
Yo digo: Lloro, grito, aúllo, blasfemo... luego existo.
Creo que la Filosofía arranca del primer juicio. La poesía del primer lamento...
¡Ay!
Este es el verso más antiguo que conocemos. La peregrinación de este ¡Ay! por todas las vicisitudes de la historia ha sido hasta hoy la Poesía. Un día este ¡Ay! se organiza y santifica. Entonces nace el salmo. Del salmo nace el templo. Y a la sombra del salmo ha estado viviendo el hombre muchos siglos.[34]

Pero el salmo ha sido enclaustrado y monopolizado por los obispos; "los púlpitos lo han ido secando todo en la lobreguez de las iglesias".[35] Por eso el poeta se dedica a liberarlo. Sustrae el salmo de la prisión eclesial y lo transforma en poesía renovada, a fin de que recupere su función original.

Yo me llevé el salmo.
Denunciadme al Sumo Pontífice, dadle mis señas...
Decidle que... me lo llevo en mi garganta, que es la garganta rota y desesperada del hombre a quien él ha dejado sin altar y sin tabernáculo.
No me lo robo... Me lo llevo... ¡lo rescato! El salmo es mío...

¡del poeta! El salmo es una joya que les dimos en prenda los poetas a los sacerdotes.
¡Fue un préstamo!
Y ahora me lo llevo.
Cuando los arzobispos bendicen el puñal y la pólvora... ¿para qué quieren el salmo?
El poeta lo rescata...[36]

Gracias al poeta, la poesía religiosa, el salmo, puede expresar libremente el dolor y la esperanza de los seres humanos

sin ritmo levítico y mecánico
sin rencor ni orgullo de elegido,
sin nación y sin casta
y sin vestiduras eclesiásticas.[37]

Ciertamente, León Felipe descubre que hay en el salterio bíblico algunos salmos que más bien parecen himnos a la conquista violenta por parte poderosos y tiranos, que exaltan la destrucción de los enemigos y la sujeción de otros pueblos. Son textos que útiles para la liturgia de los déspotas contemporáneos, como Franco en España. Son salmos metidos en contrabando, deformaciones de la auténtica poesía religiosa, escritos por aduladores cortesanos. ¿Qué hacer con ellos? Negarles su valor poético, bíblico o religioso, extirparlos del canon de la religiosidad poética.

Ese salmo, ése, el de los conquistadores,
no lo vais a cantar más.
Lo arranco aquí ahora mismo del Salterio
y lo hago mil añicos...
El salterio entero es neustro
y yo sé muy bien quien escribió ese de los Te Deum,
¡Basta de Te Deum![38]

El poeta como profeta

En su célebre poema nacido en medio del intenso fragor de la guerra civil española, "La insignia" (1937), León Felipe equipara al poeta con el profeta, adjudicándole al primero tareas y funciones que las tradiciones bíblicas veterotestamentarias asignan al segundo.

Hay algún español que no haya pronunciado su palabra?...
¿Nadie responde?... (Silencio.)
Entonces falto yo sólo.
Porque el poeta no ha hablado todavía.
¿Quién ha dicho que ya no hay poetas en el mundo?
¿Quién ha dicho que ya no hay profetas?

Un día los reyes y los pueblos,
para olvidar su destino fatal y dramático...
sustituyeron al profeta por el bufón.
Pero el profeta no es más que la voz vernácula de un pueblo,
la voz legítima de su Historia...
La voz de los profetas - recordadla -
es la que tiene más sabor de barro.
De barro,
del barro que ha hecho al árbol - al naranjo y al pino -
del barro que ha formado
nuestro cuerpo también.[39]

Las tareas del poeta/profeta son diversas. Quizá lo que impera es la denuncia de la injusticia y, sobre todo, la estridencia conmovedora del tono, que estaba ya en su obra desde sus primeros versos, pero que se acentúa por la tragedia española. Pocos poetas modernos poseen la pasión airada, la indignación sagrada, de un Amós, un Miqueas o un Jeremías, como León Felipe. Su poesía rebelde se nutre de la ira profética y adquiere cadencias y melodías que recuerdan las diatribas de un Isaías.

Por medio de su denuncia, el poeta/profeta devela la auténtica historia, la de los sufrimientos y dolores del pueblo, en contraposición

a la oficial, la que glorifica en sus crónicas a los que detentan el poder y el dominio, la que León Felipe cataloga de "registro de mentiras" e "índice de crímenes y vanidades".[40] La poesía descubre el dolor y la injusticia, la historiografía oficial los encubre. En principio al menos, pues es una idea estética que nunca desarrolla teóricamente, León Felipe intenta superar la dicotomía entre la racionalidad historiográfica y la elocuencia lírica. Es una poesía que se ubica en el horizonte de los anhelos y afanes de justicia popular, con una constancia y coherencia poco vistas.

El poeta/profeta rescata a Dios, la imagen de la divinidad, del secuestro que sufre bajo la severa férula de las autoridades eclesiásticas, con sus jerarquías, dogmas y ritos.

¿Dónde está Dios? Rescatémosle de las tinieblas.
Porque...
ahora está secuestrado
por unos arzobispos bandoleros...
está allí prisionero.
Dice dónde está, nada más,
para que los poetas lo sepamos
y para que los poetas lo salvemos.[41]

Este tipo de afirmación, que abunda en la poesía de León Felipe, no se nutre exclusivamente del anticlericalismo de los sectores libertarios españoles, a los que ideológicamente se acerca durante la contienda civil de su patria. Hay ciertamente algo de eso, pero no lo es del todo ni, quizá, sea el elemento predominante. Prevalece más bien la dicotomía veterotestamentaria entre el profeta y el sacerdote. El sacerdote en el Antiguo Testamento está ligado al rito y a la ceremonia cúltica del templo y, por ese medio, sometido al control de la monarquía. El profeta, por el contrario, es un inspirado, un personaje carismático, cuya mediación con el pueblo es la palabra, no el rito, y es elegido por Dios para confrontar la iniquidad de la corte. La poesía de León Felipe revela trazos más del antagonismo bíblico entre el profeta y el sacerdote, me parece, que del vocabulario laicista y secularizante del anarquismo libertario típico de ciertas facciones de la izquierda española de la primera

mitad de este siglo. Con lo cual no pretendo negar la influencia del anarquismo izquierdista y anti-clerical en León Felipe. Pablo Neruda, en sus memorias, tiene una deliciosa descripción del León Felipe iconoclasta y ácrata.[42] Sólo que me parece que sus escritos revelan probablemente más influencia de su lectura heterodoxa y rebelde de la Biblia, que de cualquier texto teórico anarquista.

El poeta/profeta pretende la magna empresa de rescatar a Dios, por medio de sus poemas (imprecaciones/oraciones), de la expropiación que sufre en poder de ricos y jerarcas y devolverlo al pueblo. La alianza entre el templo y las grandes finanzas ha enclaustrado a Dios e intenta alejarlo del clamor de quienes sufren opresión y miseria. Los poderosos de la tierra lo son no únicamente porque dominan los recursos financieros y bienes productivos, sino también porque se han arrogado el monopolio de lo sagrado.

Y Dios
era del hombre
como el agua y el viento.
Ahora, como el oro, sólo es de unos cuantos señores....
Y os digo finalmente...
que a unos hombres ayer
otros hombres nos lo robaron todo...
la patria, el esfuerzo y la canción.
Y
que hoy
esos mismos hombres, hijos míos,
nos han robado a Dios.[43]

Por otro lado, el poeta/profeta reclama también la función de interceder a Dios por el pueblo. Una metáfora preferida de León Felipe sobre la poesía la asemeja a una hoguera, una fogata, un sistema luminoso de señales de un peregrino perdido, para "que alguien nos vea, para que no nos olviden. ¡Aquí estamos, Señor!"[44] Ya que la iglesia se interesa más por los poderosos de la tierra que por el clamor de los pobres, el poeta asume el papel de reclamador de la atención divina, cosa de que Dios no se olvide de sus criaturas menesterosas.

Ciertamente, hay un poema del León Felipe viejo, titulado "Autobiografía", en que el poeta cuestiona el título de profeta que algunos críticos le han conferido.

¿Eres tú un profeta, León Felipe?
¡Oh, no!
Yo soy una cosa sin nombre
nacida de la tierra.
Y sé menos que un labrador.
Soy un pobre ignorante labrador.
Tengo ochenta y un años, estoy loco
y no sé para qué me trajeron aquí.
Oigo unas voces confusas
y enigmáticas
que tengo que descifrar...
Dicen que soy un hereje y un blasfemo;
y otros aseguran que he visto la cara de Dios.[45]

El lenguaje de este verso, como es costumbre en buena parte de la producción literaria de León Felipe, está saturado del léxico religioso - profeta, hereje, blasfemo, ver la cara de Dios. El rechazo del título de profeta recuerda las negaciones que los profetas veterotestamentarios hacían de su vocación, a fin de evitar que se les encuadrase en un papel determinado y, por tanto, determinable socialmente. El más famoso de esos rechazos es el de Amós, en confrontación con Amasías, sumo sacerdote de Israel:

Yo no soy profeta
ni hijo de profeta,
yo soy vaquero
y picador de sicómoros...[46]

León Felipe, lector asiduo y buen conocedor de la Biblia, probablemente tiene en mente este texto y otros similares al componer el verso en cuestión. La secuencia del poema, por otra parte, reclama la inspiración carismática peculiar a la labor profética: "Oigo unas voces confusas y enigmáticas que tengo que descifrar..." Y el enigma contradictorio de su significado - ¿profeta?, ¿hereje?,

¿blasfemo?, ¿el que ha visto el rostro divino? - es también típico de las preguntas que suscita el profeta y sus visiones exaltadas. En la Biblia, el más célebre de estos enigmas es el provocado por Jesús: "¿Quién dicen los hombres que es el Hijo del hombre?"[47]

El poeta asume la herencia del profeta porque "la voz de los profetas es el grito dolorido de la tierra ultrajada". En solidaridad vicaria con ese clamor del pueblo se forja la identidad entre el poeta y el profeta.

El paradigma de Job

Si bien es cierto que algunos versos de León Felipe acercan al poeta a la imagen bíblica del profeta, más común en sus escritos es el parangón con Job, el gran atormentado del Antiguo Testamento. Job se encuentra presente, de manera explícita o tácita, a través de toda su producción literaria. Pero, se expresa sobre todo en *El gran responsable*, de 1940.

> *El tema de este poema, por de pronto, no puede ser más íntimo ni más mostrenco a la vez. El llanto también es totalitario. Si me he olvidado alguna lágrima o algún versículo todavía, de El Libro de Job, podéis añadirlo vosotros... No es el verbo, sino la lágrima, la que manda aquí ahora.*[48]

El gran responsable es, en realidad, un solo y extenso poema que es, al mismo tiempo, una lectura poética de Job como paradigma del sufrimiento humano. Su epígrafe se toma de Job 19: 7-8, que en la versión usada León Felipe reza de la siguiente forma:

He aquí que alzo el grito
por la violencia que se me hace,
mas no soy atendido.
Clamo por auxilio,
pero no hay para mí justicia.
El ha cerrado mi camino con vallado
de modo que no puedo pasar.
Y mis veredas ha cubierto de tinieblas.[49]

Hay dos elementos que León Felipe acentúa en su lectura de Job: primero, la universalidad del dolor humano, la ecumenicidad del llanto, y, segundo, la protesta por la injusticia sufrida.

La poesía es un lamento amargo, una endecha entonada en las tinieblas, suscitada por las penas sufridas y por el silencio de Dios.

El poema es un grito en la sombra,
como el salmo...
¿Job ya no puede lamentarse
con la angustia de su espíritu?
¿Ni plañir con la amargura de su alma?
...¿Ya no puede decir:
Aunque hoy es amarga mi queja
mi herida es más grave que mi gemido?
... La Poesía es un grito en la sombra,
grita conmigo...
porque Dios está sordo
y todos se han dormido allá arriba.[50]

Lágrimas, no sólo palabras, constituyen el taller de trabajo del poeta. "He llegado hasta el venero profundo de las lágrimas: Mío es el llanto".[51] El llanto, herencia de toda la humanidad, lleva, por un lado, a la desesperación en la que cae a veces el poeta/Job: ¿"Por qué no me morí yo antes de la matriz? ¿Por qué se me pusieron delante los pechos para que mamase?"[52] Esta expresión desesperada de la angustia existencial reproduce uno de los textos más amargos de la Biblia y, quizá por eso mismo, uno de los predilectos de León Felipe: el lamento de Job por haber nacido.

Perezca el día en que nací,
y la noche que dijo:
"Un varón ha sido concebido"
...¿Por qué no morí cuando salí del vientre?
¿Por qué me acogieron dos rodillas?
¿Por qué hubo dos pechos para que mamara?[53]

León Felipe reitera el paradigma de Job en *Ganarás la luz*, publicado en 1943. La obra comienza con la búsqueda apasionada de la identidad propia: "Cuando ya estamos rendidos de caminar y el día va a quebrarse, gritamos enloquecidos y angustiados en la sombra: ¿Quién soy yo?"[54] El poeta escribe para labrarse su identidad, un nombre propio. Uno de sus nombres posibles, uno que León Felipe considera adecuado, es el de Job. "Pero acaso me llame también Job. Porque si no ¿de quién son estas llagas? ¿y para qué sirve el llanto?... ¿Por qué hemos aprendido a llorar?"[55]

Pero, el llanto del poeta/Job se convierte pronto, ante el silencio de Dios, en protesta, en clamor de rebeldía. "Y me he puesto a gritar y a blasfemar porque pienso, como Job, que éste es un buen señuelo para cazar a Jehová. Aún no le he encontrado; ni le he visto siquiera".[56] La poesía pertenecerá en el futuro al reino de la luz, pero hoy vive y sufre en el de las sombras y las tinieblas del dolor humano y el silencio divino. Por eso se convierte en un alarido, una bofetada, una pedrada lanzada contra Dios, para que Él escuche el clamor y obligarlo a responder.

Mientras haya una sombra en el mundo,
la Poesía es mía
y de Job
y de todos los hombres de la sombra...
Hoy... ahora... ¿quién se atreve a quitármela?
¿Quién,
quién quiere apagar mi canto,
mi canto de música y de piedra-alarido y guijarro?
¿No puedo golpear yo ahora con él,
ahora,
ahora mismo
en la puerta de la injusticia y del tirano,
en el pórtico del silencio de la sombra?
¿No puedo golpear ahora con él
en el claustro callado del cielo,
en el pecho mismo de Dios...
La Poesía es el derecho del hombre...
a despertar al capataz

con un trueno
o con una blasfemia.
Porque Job se quejó
y cantó
y lloró
y blasfemó
y pateó furioso en la boca cerrada de Dios...
Todas las lenguas en un salmo único,
todas las bocas en un grito único,
y todas las manos en un ariete solo
para derribar la noche,
para rasgar el silencio,
para echar de nosotros la sombra...
¡para que hable de nuevo Jehová!...
Habla otra vez desde el torbellino,
que el hombre te contestará
desde su inmenso muladar
- ¡tan grande como tu gloria! -
y sentado sobre un Himalaya de ceniza.
Habla.[57]

El Job de León Felipe no es el paradigma de la paciencia humilde, lectura propia de la exégesis sacralizadora del dolor humano. Es más bien símbolo y mito del sufrimiento rebelde, es un nuevo Prometeo que se levanta airado contra la injusticia de los tiranos e increpa a Dios por su pavoroso silencio. Sus lamentaciones no son confesiones de culpabilidad, ni solicitudes humilladas de perdón, sino reclamos, diálogos, diatribas con la divinidad. Job pleitea con Dios, se enfrenta con vigor a Él. Es un Job contestón que obliga a Dios a hablar y le exige responsabilidad por las penas y las tristezas que padecen los mortales. Demos algunos ejemplos de ese tenso debate.

- ¿Has pisado tú por las honduras recónditas del abismo?
- No. Pero he entrado en el imperio corrosivo y sin límites de la injusticia.
- ¿Sabes tú cuándo paren las cabras montesas?
- No. Pero sé cuándo el arzobispo bendice el puñal y la pólvora...

- ¿Y has penetrado tú hasta los manantiales del mar?
- No, pero he llegado hasta el venero profundo de las lágrimas:
Mío es el llanto.[58]

El poeta publicano y blasfemo

Otra figura bíblica que llama la atención a León Felipe como paradigma de auto-comprensión es el publicano a que se hace alusión en el Evangelio según san Lucas 18. 10-14, texto que usa como epígrafe del poemario *Llamadme publicano* (1950). Se inicia el libro de la siguiente manera:

Soy el publicano que no sabe rezar.
Llamadme publicano.
Llamadme todos publicano.
Llamadme publicano vosotros también.
Así me llama el Arcipreste.
Y los líricos flecheros farisaicos
que guardan el secreto
de como se disparan
el verso y la oración.[60]

En uno de sus últimos poemas, escrito en su fértil década de octogenario, reitera esa imagen bíblica de autoentendimiento. "Tal vez no soy más que un pobre viejo publicano que a los ochenta años aún no ha aprendido a rezar".[61] La parábola evangélica enfrenta la oración del fariseo y la del publicano. El fariseo representa el intento de la jerarquía eclesiástica de monopolizar la gracia divina, en alianza estrecha con quienes pretenden dominar los bienes temporales. El publicano es el excluido, el marginado, pero que reclama la audiencia divina y no se somete al control de los jerarcas.

La parábola del publicano, por tanto, es tomada por León Felipe como paradigma del poeta rebelde, de quien encuentra en el ámbito de la religiosidad un espacio para inquirir por el destino humano y proclamar la pregunta por la justicia divina, libre de la rigidez de los dogmas, los ritos y las jerarquías. Prosigue la lucha del poeta por

arrogarse la patria potestad sobre la Biblia contra los escribas y fariseos modernos.

Ciertamente, el publicano de León Felipe no replica exactamente al bíblico. El publicano bíblico admite privadamente, en silencio, sus pecados, mientras que el poeta publicano transforma su oración en alarido sonoro de blasfemia, "y a la hora de las sombras subterráneas, la blasfemia reclama sus derechos... Yo soy el blasfemo".[62] Este verso forma parte del poema "Vamos hacia el infierno", del libro *Ganarás la luz*. Es una fuerte crítica a la jerarquía eclesiástica, comenzando por "el Gran Conserje Pedro, amigo de soldados y banqueros".[63] Sin embargo, la blasfemia del poeta, igual que sus rezos y oraciones, revela su honda religiosidad, que remoja toda su escritura de imágenes y metáforas evangélicas.

Tres veces cantó el gallo,
tres veces negó Pedro,
tres veces canto yo:
por mi carne,
por mi patria,
y por mi templo...[64]

El poeta blasfemo, el "loco blasfemo",[65] que increpa y denuncia a obispos y arzobispos es, con todo, un creyente y afirma: "creo en el sol, en el diluvio y en el estiércol... en la blasfemia, en las lágrimas y en el infierno... en la locura y en el sueño...

Y creo
que hay luz en el rito,
luz en el culto,
y luz en el misterio...

Creo
que un hombre honrado,
cuando nos da su pan,
tiene el cuerpo de Cristo entre los dedos.[66]

Esa fe posee agudas aristas anticlericales. Es la fe del publicano blasfemo y hereje. Por eso en otro poema, "Oda rota," de *Llamadme publicano*, asevera con vehemencia y, sin embargo, también con cierta melancolía,

¡Ah! ¡Si yo no creyese que la campana de la Iglesia
está rota para siempre
como la basquiña de una virgen violada...!
...¡Ah! ¡Si los que asesinaron al Cordero
y viven de la sangre del Cordero
no me hubiesen arrebatado la fe![67]

El poeta del exilio entre el llanto y la desesperación

La polémica contra los jerarcas eclesiásticos, sin embargo, no agota la hondura religiosa de la poesía de León Felipe. Ésta se dirige, en última instancia, al problema humano fundamental de la angustia por la existencia y el enigma del silencio de Dios. La poesía revela al ser humano.

desnudo
bajo la noche
y frente al misterio,
con su tragedia a cuestas,
con su verdadera tragedia:
la que surge...
cuando preguntamos,
cuando gritamos al viento:
¿Quién soy yo?
Y el viento no responde
y no responde nadie.
¿Quién soy yo?... Silencio... Silencio.[68]

A pesar del carácter con frecuencia polémico y pugilístico de sus escritos, el centro de atención de León Felipe no es la batalla contra los comisarios políticos o los jerarcas eclesiales, sino el lamento congénito, tan propio de varios de sus autores preferidos

como Calderón de la Barca y Miguel de Unamuno, del ser humano en su desamparo existencial, enfrentado a la incógnita misteriosa del universo. "¡Cuántas veces me he quedado llorando a la puerta cerrada de Dios!"[69]

El choque entre la angustia de la interrogación y el hermetismo insondable del universo conduce al poeta, en muchas ocasiones, por los senderos de la desesperación. Ese tono está presente en buena parte de la producción literaria de León Felipe, desde sus inicios, en *Versos y oraciones de caminante*, I, trajeado desde entonces en el ropaje de un diálogo heterodoxo con Dios,

¡Oh estas jornadas siniestras,
Señor... estas jornadas siniestras
en que nada me consuela,
ni me alienta,
ni me eleva!...
Nada, Señor: nada, nada... ni Tú...
y ya no hallo diferencia
entre un verso y una blasfemia.[70]

Pero, ciertamente, se intensifica y acentúa en poemarios posteriores, como *El ciervo*, el "libro herético y desesperado" que publica en 1958. Aquí el poeta se sumerge en la sima de la angustia y desesperación. La sombría pesadumbre se cristaliza en amargas jeremiadas que reflejan una visión trágica y lúgubre de la existencia.

He oído decir que el hombre
no es más que la encrucijada
de un laberinto de fantasmas.[71]

Nunca seré un buen pan.
¡Si pudiese escaparme,
si pudiese romperme yo mismo en mil añicos
y arrojarme en el cesto, en la tumba
de los papeles inservibles
como un poema mal hecho...!
Porque eso es solamente el Hombre, Señor Arcipreste,

un pan,
un poema mal hecho.[72]

Hombre...
No esperes más a nadie...
Nadie te aguarda ni te busca...
Fuiste... el aborto de un sueño...
la semilla podrida de un sueño,
que nunca germinó.[73]

Y, sobre todo, el poema "Pedigree", que imparte un giro inédito y en extremo lúgubre y desesperado al concepto teológico clásico del ser humano como imagen de Dios.

¿Y por qué no hemos de ser la obra de un dios
monstruoso e inmisericorde, Señor Arcipreste,
si nosotros estamos hechos
de una substancia monstruosa e inmisericorde también?
¿Por qué ha de ser piadoso nuestro dios?
¿Quién tiene piedad entre los hombres?...
A veces uno sueña, Señor Arcipreste,
que nos defeca un dios glotón y monstruoso...
He aquí el último hallazgo existencialista y filosófico...
¡Somos el excremento de un dios!
Sin embargo, no os aflijáis, amigos,
que de cualquier manera, divino es nuestro origen.[74]

Esa desesperación suscita en el alma del poeta un hondo vértigo ante el abismo insondable de la existencia y el deseo del no ser, del sueño eterno, de la muerte. En esa tesitura concluye *El ciervo*:

Señor del Génesis y el Viento, te lo devuelvo todo:
la arcilla y el soplo que me diste...
Vuélveme al silencio y a la sombra, al sueño sin retorno, a la
Nada infinita...
No me despiertes más.[75]

El poeta del exilio entre la luz y la esperanza - Cristo y la poesía

El llanto y la fascinación desesperada por el no-ser no constituyen la única ni quizá la última palabra en la poesía de León Felipe. Constante se encuentra también el tema de la esperanza, simbolizada sobre todo por la imagen de la luz y encarnada en la reflexión poética sobre la figura central de la Biblia: Cristo. "Yo no soy el que canta la destrucción sino la esperanza", reza uno de los versos de *Español del éxodo y del llanto*, de 1939.

Ciertamente, la esperanza de la luz se encuentra ligada a la sombra del llanto, a que el ser humano se disponga a asumir con plenitud la tristeza de su destino amargo.

Toda la luz de la Tierra
la verá un día el hombre
por la ventana de una lágrima...[77]

El libro *Ganarás la luz*, de 1943, se dedica a explorar poéticamente la dialéctica entre el llanto, como expresión del sentimiento trágico de la existencia, y la luz, como esperanza de armonía y dicha. "Yo puedo ofrecer mi llanto, todo mi llanto por la luz... ¡por una gota de luz!"[78]

El hombre es hijo de sus lágrimas...
y Dios no da nada de balde.
Todo se paga con sangre y con el sudor de la sangre,
¡con llanto, con llanto!
y se gana la luz... como se gana el pan.[79]

El llanto, como sendero para ascender hasta la luz, adquiere hondas dimensiones teológicas. Es "el gran cultivo junto al cual la esperanza de Dios se ha sentado paciente... El hombre es la conciencia dramática del llanto".[80] La poetización de la relación entre el llanto y la luz lleva a León Felipe a reinterpretar heterodoxa y audazmente la doctrina cristológica de la encarnación.

Dios es el llanto de los hombres.
Y el Verbo se hizo llanto
para levantar la vida.
El Verbo está en la carne
dolorida del mundo...[81]

Cristo se convierte en el paradigma mayor del vínculo íntimo e indisoluble entre el llanto y la luz. Su cruz es la parábola más auténtica de la existencia humana y su diálogo perpetuo con Dios.

Creo que lo nuestro, lo que se acomoda a nuestra
altura presente... es la Cruz,
y la Cruz también es mía.
Nada se ha inventado sobre la tierra más grande que la
Cruz.
Hecha está la cruz a la medida de Dios, de nuestro Dios.
Y hecha está también a la medida del hombre.[82]

Cristo, "ese que todos conocéis y veneráis y que lleva una corona de espinas en la frente", es, en la última instancia de esta meditación poético-teológica, el Poeta Mayor, aquel cuya poesía es una rosa roja, "roja como la sangre vertida en el Calvario".[83] "¡¡La carne se hizo luz!!", proclama uno de sus poemas postreros, que también así se titula. Foma parte del libro *¡Oh, este viejo y roto violín!*, en el que el tono umbroso y desesperado de *El ciervo* se transmuta en uno de esperanza y afirmación de la vida. Ante la cercanía de la muerte, la suya propia, el octogenario poeta, "el viejo poeta loco del violín... del roto violín",[84] canta a la vida y proclama la alquimia del llanto trocado en luz, metamorfosis que se funda en las lágrimas del Cristo crucificado que han traspasado el infranqueable muro del misterio.

Ya habréis notado
que desde que salí del infierno
y soy amigo de los ángeles
hablo de otra manera.
Esto me enseña
que me voy a morir pronto

y que estoy aprendiendo
cómo se debe hablar con Dios.[85]

Ya no es el silencio insondable lo que el poeta encuentra en su búsqueda de Dios, sino su palabra, o, más bien, su llanto encarnado en el Verbo luminoso. Ya no se trata de la lucha encarnizada, como la de Job, para obligar a Dios a dialogar con el ser humano. *¡Oh, este viejo y roto violín!*, libro de la vejez de León Felipe, sin que desaparezca totalmente la poética del llanto y la lágrima, pone el énfasis en la posibilidad de la armonía cósmica, en la reconciliación con lo sagrado. El viejo antagonismo con la deidad adquiere cierto carácter lúdico, de retozo con ángeles traviesos, que se divierten con el poeta, mientra Dios sonrie complacido. Los poemas ya no son sólo piedras para lanzarle a la boca cerrada de Dios; son también "papeles... que me meten en el bolsillo unos ángeles traviesos",[86] amigos del poeta. "Entonces es cuando Dios se rasca las barbas y se ríe complacido de este niño travieso que ha cumplido ya 80 años".[87] Dios prefiere, aparentemente, los poetas

viejos locos y estrafalarios
que se ponen y se quitan el sombrero
como les da la gana,
sin importarles nada
lo que pueda decir el sombrero.[88]

La poesía anti-clerical e iconoclasta, rebelde y profética, de León Felipe culmina su amargo y laberíntico itinerario a los pies del crucificado de Nazareth.

Él es el único rayo de luz
que hasta ahora ha podido atravesar
ese muro terrible del Misterio...
Y la esperanza desde que Él vino
está ahí bailando alegremente
en las tinieblas cerradas del mundo...
Lo demás se lo dejo a los Teólogos.[89]

La paloma que, de acuerdo a los Evangelios, desciende sobre Jesús en el momento de su bautismo "lleva en el pico el último rayo amoroso de luz que queda sobre la tierra." Esa es la paloma que buscan los seres humanos, aquella que los reintegra a la armonía que no encuentran en su peregrinaje por el mundo.

Esa paloma que andan buscando es aquella que una vez se le posó en la cabeza a un pobre Nazareno en el Jordán... Un hombre sencillo entra a bañarse en el Jordán, se le posa una paloma blanca sobre la cabeza y sale de las aguas convertido en el hijo de la luz... por eso fue... ¡¡El Gran Milagro del Mundo!! Desde entonces el hombre vale más...[90]

Los teólogos ortodoxos y dogmáticos, sin embargo, no se sentirán muy satisfechos con la cristología muy poco ortodoxa de estos poemas.

Cristo...
Tú nos enseñaste que el hombre es Dios...
un pobre Dios crucificado como Tú.
Y aquel que está a tu izquierda en el Gólgota, el mal ladrón...
¡también es un Dios![91]

Y, en su meditación sobre el Cristo de Velázquez, León Felipe poetiza a Cristo no como la humanización de la deidad, sino más bien como la deificación de la humanidad.

Me gusta el Cristo de Velázquez.
La melena sobre la cara...
y un resquicio en la melena
por donde entra la imaginación...
¡Es el Hombre!
El Hombre hecho Dios...
¿Por qué estoy alegre?
No sé...
tal vez porque me gusta más así:
el Hombre hecho Dios,
que Dios hecho Hombre.[92]

En este himno a Jesucristo, al Cristo peculiarmente español que acompaña perennemente la conciencia literaria ibérica, convergen y culminan los pesares y esperanzas del poeta peregrino, profeta, Job moderno, publicano y blasfemo, León Felipe, quien hizo de América Latina su tierra de exilio, éxodo, rebeldía y plegaria.

Nació en España. Poeta peregrino de oficio y destino, nunca olvidó la patria de sus padres, la que llevó siempre en lo más amargo de su memoria, como la matriz de sus ensueños mutilados. Junto a Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández y muchos otros, formó parte de la legión de poetas españoles a quienes su tierra natal atormentó, encarceló, fusiló o desterró, para hoy, madre pródiga, honrar su constancia filial. Pero, derramó sus lágrimas más sentidas, rezó sus oraciones más devotas, exclamó sus blasfemias más sacrílegas y lanzó sus piedras de David más certeras en América Latina, en el México que si no le dio cuna, le ofrendó su tumba, y, en última instancia, como dice la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, la muerte "es el acontecimiento más importante de nuestras vidas".[93]

En una dedicatoria a Gustavo Díaz Ordaz, a la sazón Presidente de México, León Felipe inscribe el siguiente homenaje, saturado de su vocabulario religioso, al país que lo acogió por tantos años y que si no fue la tierra de su cuna, lo sería de su tumba:

> *¿Quién gobierna a un pueblo que tiene la mano izquierda llena todavía del barro primitivo de la charca, y la mano derecha ungida ya por la gracia y la luz divinas de la misericordia y la generosidad...? ¡Oh, este mexicano que sería capaz de robar el sol para dárselo a ese mendigo que se muere de frío!... En esta empresa misteriosa y dificilísima estamos aquí todos: Los que nacieron aquí y aquí viven sujetos por razones históricas y milenarias y los que llegamos ayer, empujados por el Viento, a cuestas con nuestro corazón, para sembrarlo aquí, en esta tierra que bien podría ser la esperanza del mundo.*[94]

Notas:

1. Haciendo caso omiso de poemas sueltos, alocuciones, conferencias y ensayos diversos, podemos resumir la producción poética de León Felipe en los siguientes libros, amen de dos largos poemas publicados aparte. Los libros son *Versos y oraciones de caminante, I* (Madrid, 1920), *Versos y oraciones de caminante, II* (Nueva York, 1930), *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña* (México, 1938), *Español del éxodo y del llanto* (México, 1939), *El hacha, elegía española* (México, 1939), *El gran responsable* (México, 1940), *Ganarás la luz* (México, 1942), *Llamadme publicano* (México, 1950), *El ciervo* (México, 1958), *¡Oh, este viejo y roto violín!* (México, 1965) y *Rocinante* (México, 1968). Los poemas publicados aparte de mayor interés son "*Drop a Star*, poema en tres cantos, un prólogo y un epílogo" (México, 1932) y "La insignia" (Valencia, 1937). Hay tres antologías muy convenientes que recogen buena parte de su cosecha literaria, con diferencias que revelan los gustos y criterios de los compiladores y editores, a saber: *León Felipe, Obra poética escogida* (prólogo y selección de Gerardo Diego) (Madrid: Espasa Calpe, 1980), *León Felipe, Antología poética* (introducción de Jorge Campos, selección de Alejandro Finisterre) (Madrid: Alianza, 1988) y *León Felipe, Antología de poesía* (Arturo Souto Alabarce, compilador) (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993). Las obras completas de León Felipe, en libros sueltos, se han publicado por la Colección Málaga (México), la Colección León Felipe (México, ed. Alejandro Finisterre) y la Colección Visor Poesía (Madrid).
2. Su nombre de pila es únicamente Felipe, pero el joven aspirante a escritor adopta el de uno de los santos honrados en el día de su natalicio, el 11 de abril de 1884, San León I, Papa del quinto siglo, y firma sus obras con el *nom de plume* de León Felipe. Es irónico que su nombre compuesto sea un homenaje implícito al papado, institución que, sin embargo, censuró con vigor en varios de sus poemas, debido principalmente a la alianza entre la iglesia católica y el franquismo.
3. *¡Oh, este viejo y roto violín!* (Madrid: Visor, 1993, se publicó inicialmente en 1965, en México), pag. 174.
4. León Felipe, *El gran responsable* (publicado por primera vez en 1940, en México) (Madrid: Visor, 1984), pág. 39.
5. *León Felipe, Antología de poesía* (Arturo Souto Alabarce, compilador) (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993), págs. 33s.
6. Ibid., pág. 145.
7. Ibid. pág. 25.

8. Sören Kierkegaard, *Temor y temblor* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1958).
9. *Antología de poesía*, págs. 27s.
10. Ibid, pág. 103.
11. *León Felipe, Obra poética escogida* (prólogo y selección de Gerardo Diego) (Madrid: Espasa Calpe, 1980), pág. 34.
12. *Antología de poesía*, págs. 103s.
13. Ibid., pág. 146.
14. *¡Oh, este viejo y roto violín!*, pág. 91.
15. *Antología de poesía*, pág. 146.
16. *¡Oh, este viejo y roto violín!*, págs. 150-155.
17. *Obra poética escogida*, pág. 53.
18. Ibid., pag. 110.
19. Esto escandalizó la conciencia cristiana de Bartolomé de las Casas: "Lo hacia el Almirante sin escrúpulo... no le pareciendo que era injusticia y ofensa de Dios y del prójimo llevar los hombres libres contra su voluntad..." *Historia de las Indias* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986), l. 1, c. 134, t. 2, pág. 17.
20. *Antología de poesía*, págs. 28ss.
21. León Felipe, *El ciervo* (México, D. F.: Editorial Grijalbo, 1958), págs. 19ss.
22. Ibid., pág. 16.
23. Ibid., pág. 25.
24. *El gran responsable (grito y salmo)* (Madrid: Visor, 1984, la primera edición es de 1940), pág. 61.
25. *Antología de poesía*, pág. 208.
26. Ibid., pág. 163.
27. Ibid.
28. *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña: Poema trágico español* (México, D. F., s. e., 1938).
29. *Evangelio según san Lucas*, 18: 24s (BJ): " ¡Qué difícilmente es que los que tienen riquezas entren en el Reino de Dios! Es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja, que el que un rico entre en el Reino de Dios."
30. *El payaso de las bofetadas*, pág. 26.
31. Ibid., pág. 27.
32. Ibid., pág. 30.
33. Ibid., pág. 31.
34. *Obra poética escogida*, pág. 120.
35. *Antología de poesía*, pág. 156.
36. Ibid., págs. 157s.
37. *El gran responsable*, pág. 62.
38. *¡Oh, este viejo y roto violín!*, pág. 44.
39. *Antología de poesía*, págs. 67s.

40. Ibid., pág. 81.
41. Ibid., pág. 98.
42. Pablo Neruda, *Confieso que he vivido* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1974), págs. 185s.
43. *Español del éxodo y del llanto... Doctrina, elegías y canciones* (México, D. F.: La Casa de España en México, 1939), págs. 137-140.
44. Se encuentra inicialmente en "Drop a Star" (1933), reproducida en *León Felipe, Antología poética* (introducción de Jorge Campos, selección de Alejandro Finisterre) (Madrid: Alianza, 1988), pág. 43 y se repite con variaciones en *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña* (1938) (México, D. F.: s. l., 1938), pág. v y en *El gran responsable*, pág. 42.
45. *¡Oh, este viejo y roto violín!*, págs. 104.
46. *Amós* 7: 14 (versión de la *Biblia de Jerusalén*).
47. Mateo 16: 13 (BJ).
48. *El gran responsable*, págs. 12s.
49. Ibid., pág. 17.
50. Ibid., págs. 41, 43, 46.
51. Ibid., pág. 51.
52. Ibid., págs. 43s.
53. *Job* 3: 3, 11-12 (BJ). Véase el paralelo similar en *Jeremías* 20: 14-18.
54. *Antología de poesía*, pág. 146.
55.Ibid., pág. 163.
56. Ibid.
57. *El gran responsable*, págs. 44-49.
58. Ibid., págs. 50s.
59. "Dos hombres subieron al templo a orar. Uno fariseo, otro publicano. El fariseo, puesto de pie, oraba consigo mismo de este modo: 'Señor, te doy gracias porque no soy como los demás hombres: rapaces, injustos, adúlteros..., ni siquiera como ese publicano. Ayuno dos veces por semana, doy diezmos de todo cuanto tengo...' Mas el publicano, de pie también y un poco más lejos, no quería ni aun alzar los ojos al cielo, sino que se daba golpes diciendo: 'Señor, ten misericordia de mí, pecador...'"
60. *Obra poética escogida*, pág. 135.
61. *¡Oh, este viejo y roto violín!*, pág. 171.
62. *Antología poética*, págs. 114s.
63. Ibid., pág. 119.
64. Ibid., pág. 117.
65. *¡Oh, este viejo y roto violín!*, pág. 91.
66. *Antología poética*, págs. 120s.
67. Ibid., pág. 140.
68. *El payaso de las bofetadas*, pág. 29.

69. *Antología poética*, pág 159
70. *Antología de poesía*, pág. 37.
71. *El ciervo*, pag. 59.
72. Ibid., pág. 67.
73. Ibid., pág. 75.
74. Ibid., págs. 81s. Este poema lo repite con algunas variaciones que lo suavizan y convierten en "imaginación de un viejo poeta loco" en *¡Oh, este viejo y roto violín!*, págs. 54s. Sus modificaciones reflejan el cambio de tono entre ambos poemarios, del llanto a la luz. León Felipe acostumbraba a reiterar y modificar sus versos. en sus distintas publicaciones.
75. *El ciervo*, pag. 123.
76. *Antología de poesía*, pág. 104.
77. Ibid.
78. Ibid., p. 169.
79. Ibid., pág. 177.
80. Ibid., pág. 172.
81. Ibid., pág. 135.
82. *Antología poética*, pág. 155.
83. Ibid., pág. 133.
84. *¡Oh, este viejo y roto violín!*, págs. 91, 97.
85. Ibid., pág. 115.
86. Ibid., pág. 45.
87. Ibid., pág. 94.
88.Ibid., pág. 92.
89. Ibid., pág. 103.
90. Ibid., págs. 71s.
91. Ibid., pág. 105.
92. Ibid., págs. 105s.
93. Cristina Peri Rossi, *Una pasión prohibida* (Barcelona: Six Barral, 1992), pág. 14.
94. *Obra poética escogida*, pág. 225.

Sierva María de Todos los Angeles.
El amor y la virgen endemoniada en Gabriel García Márquez

Estas son las señales que acompañarán
a los que crean: en mi nombre
expulsarán demonios...
Evangelio según san Marcos 16.17

Los poetas están siempre del lado de los demonios...
Ernesto Sábato
Abaddón el exterminador (1974)

Del mito de la arcadia divina al averno de los demonios

No hay escritor latinoamericano contemporáneo cuyas obras susciten mayor interés y atención que Gabriel García Márquez. Sus novelas se devoran edición tras edición por lectores que reconocen en su estilo ágil y audaz resortes excepcionales para la renovación de la narrativa.[1] De su imaginación artística podría decirse algo análogo a lo que él afirma sobre José Arcadio Buendía, el patriarca fundador, una de sus más fabulosas criaturas: "[su] desaforada imaginación [va] siempre más lejos que el ingenio de la

naturaleza, y aún más allá del milagro y la magia".[2] Su escritura tiene la dualidad paradójica de "irreverencia comadrera" y "respeto solemne", que distingue al librero catalán de la última parte de *Cien años de soledad*.[3]

Como muchos otros autores de estas latitudes, García Márquez muestra interés marcado en reflexionar literariamente sobre la historia latinoamericana, sus mitos, utopías, tragedias, conflictos y esperanzas. Macondo ha sido visto por diversos lectores como una parábola mítica de América Latina. *El otoño del patriarca* puede considerarse, junto a *El señor presidente* (1946) de Miguel Angel Asturias y *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, una de la trilogía de grandes novelas modernas sobre el dictador, esa figura tan ubicua en estos turbulentos lares, y *El general en su laberinto* (1989) es ciertamente uno de los principales acercamientos narrativos al perfil trágico en que culmina la epopeya de Simón Bolívar. García Márquez combina magistralmente la noción descubierta por el último de los Aureliano Buendía de la literatura como "el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente",[4] con la visión de ella a manera de una ficcionalización irónica, pero por ello mismo más auténtica y verdadera, de los aconteceres humanos que la falaz "historia oficial", como en *Cien años de soledad* se verifica respecto a una masacre de más de tres mil trabajadores huelguistas de las plantaciones bananeras.

El laberíntico maridaje de historia y ficción, de memoria e imaginación, de, en palabras de Carlos Fuentes, el proceso paradójico de "imaginar el pasado" y "recordar el futuro", es uno de los rasgos distintivos de la literatura moderna latinoamericana. Así lo demuestran obras como *El arpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier, *Abaddón el exterminador* (1974), de Ernesto Sabato, *El naranjo, o los círculos del tiempo* (1993), de Carlos Fuentes, *Los perros del paraíso* (1987), de Abel Posse, y *Lope de Aguirre* (1979), de Miguel Otero Silva, entre innumerables otras. Es una narrativa que difumina y hace tenues las fronteras entre el testimonio del recuerdo y el archivo y la creatividad de la imaginación y la fantasía. En su fascinante estilo, también García Márquez, aún cuando

parece penetrar en lo más esotérico de la fantasía mágica, se enfrenta a la pregunta incesante sobre las fabulosas presencias y las enigmáticas evasiones de la historia latinoamericana. Con el aliciente adicional de que logra enlazar su ficcionalización de la historia continental con las constantes universales más profundas de la conciencia humana, como lo es el paso irreversible del mito genésico, por intermedio de la fundación de la ciudad y del idioma, al cataclismo apocalíptico, como se muestra en *Cien años de soledad*. Del génesis mítico al holocausto escatológico, por el sendero de la historia de las utopías y sus calamitosos desengaños.

Por lo acertado de su juicio, permítaseme una extensa cita de Carlos Fuentes sobre el significado histórico y literario de *Cien años de soledad*.

> *Con Cien años de soledad de Gabriel García Márquez, lo que sucedió fue que el vasto espacio natural del Nuevo Mundo fue finalmente conquistado por un tiempo humano, es decir, imaginativo, igualmente vasto. García Márquez logra combinar el asombro de los primeros descubridores con la ironía de los últimos: nosotros mismos. La maravilla de esta gran novela es que hace presentes los tiempos personales e históricos de la América india, negra y española, en el espacio intemporal del inmenso continente. Nos hace darnos cuenta del hambre que nuestro inmenso espacio sigue teniendo de historia. Pero esta historia, cuando se manifiesta, lo hace con una fuerza épica que avasalla y sojuzga a la naturaleza y a los hombres. Entre la naturaleza y la historia, García Márquez fabrica la respuesta del mito, de la narración, del arte.*[5]

Podríamos quizá acotar de paso que ha sido también proyecto literario, y harto fecundo, del mismo Carlos Fuentes el explorar los veneros profundos de nuestro devenir diacrónico mediante el análisis imaginativo de las mitologías nacionales, de los pasados alternos frustrados, de los conflictos perennes entre la memoria y el deseo, y de las paradojas entre la pasión y la racionalidad en los dramas cruciales de la historia latinoamericana, como con maestría ha hecho, respecto a México, en *La muerte de Artemio Cruz* (1962), o en los relatos de *El naranjo, o los círculos del tiempo*.

En *Del amor y otros demonios*, publicada en 1994,[6] García Márquez prosigue la exploración imaginativa de la historia latinoamericana.[7] En esta ocasión, se adentra en el siglo dieciocho y los entrecruces en el mundo colonial americano y caribeño de la cultura blanca, europea y cristiana y la cultura negra, africana y pagana. Ha sido terreno favorecido hasta ahora por la pluma del cubano Alejo Carpentier, en obras como *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las luces* (1962), del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, en escritos como *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) y *La noche oscura del niño Avilés* (1984) y, más recientemente, por la sensibilidad femenina de Tatiana Lobo, en Costa Rica, con sus sugestivos libros *Asalto al paraíso* (1992) y *Entre Dios y el diablo: Mujeres de la colonia. Crónicas* (1993).

Aunque García Márquez no da años precisos para los eventos narrados, hay alusiones que permiten apuntar hacia la segunda mitad del siglo dieciocho: De doña Olalla de Mendoza se dice que había sido discípula del maestro Doménico Scarlatti (1685-1757), quien residió en España desde 1729 hasta su muerte, y el padre Cayetano Delaura encuentra en la biblioteca del médico judío portugués Abrenuncio "a Voltaire [1694-1778] completo" (152). Son momentos cruciales en los que se inicia el desplome irreversible del imperio español. En este trágico relato de una joven y su familia, nos la damos, me parece, con una excepcional parábola del apolillamiento y decadencia espiritual del sistema colonial iberoamericano, de las instituciones que en otro tiempo le confirieron vigor y de sus mitos sustentadores. Se trata del deterioro fatal, antes parodiada en *Cien años de soledad*, de los ensueños míticos de la arcadia original a la soledad insondable de la frustración de las utopías. En el caso de esta nueva novela, la referencia es al agotamiento espiritual de la cristiandad colonial y su mutación del reino de Dios ensoñado por descubridores, conquistadores y evangelizadores en el averno donde rigen los demonios.

Del amor y otros demonios representa, en mi opinión, un hito decisivo en la épica narrativa de su autor, que lo conduce a senderos todavía relativamente vírgenes y prometedores de la reflexión literaria sobre el mito, la religiosidad y la historia en el ocaso del

dominio imperial español sobre América Latina. La novela, como toda obra, es susceptible de diversas interpretaciones. Puede leerse como una metáfora de las angustias de un amor al margen de las leyes de la sociedad y la iglesia. También puede verse como una parábola del deterioro irrevocable del dominio espiritual de un imperio destinado a la ruina. Posiblemente sea más cierto afirmar sobre esta novela lo que Mario Vargas Llosa ha escrito acerca de *Cien años de soledad*: "La mayoría de los personajes y hechos 'milagrosos' se vinculan al culto, la simbología o el folklore cristianos".[8] Con la complicación de que en *Del amor y otros demonios* los dogmas, ritos y símbolos de génesis cristiano se mezclan confusamente con los de origen africano. En este sentido, es un relato que clama por una lectura teológica.

Del amor y otros demonios nos ubica en la víspera del doloroso nacimiento, entre el amor y los demonios, de la América Latina independiente. Jacques Lafaye ha documentado el lugar privilegiado que tuvo la devoción de la Virgen María, la Guadalupe en el caso de México, en la irrupción de la conciencia criolla autónoma.[9] García Marquez, por su parte, muestra, con magisterial ficcionalización de la historia, y en su contexto geográfico preferido, el Caribe saturado de "tambores nocturnos y fragancias de guayabas" (130), como también Satanás y los demonios fueron protagonistas de primera fila en ese proceso de crisis y ruptura.

La pérdida de la fe: Un linaje maldito

La novela narra la trágica historia de una joven, Sierva María de Todos los Angeles, acusada por las autoridades eclesiásticas de estar poseída y dominada por los demonios, de su amor desesperado con un sacerdote, su exorcista primero y amante luego, y, por último, su muerte por causa de los procesos de exorcismos que padece. Es el relato de una joven blanca de piel, negra de hábitos culturales, mestiza en su ser personal, que aspira a la libertad y al amor en un mundo colonial cuando éste es más apto para reprimir los cuerpos y las almas que para gobernarlas.

Sierva María de Todos los Angeles es hija no deseada ni amada de un aristócrata criollo, el segundo marqués de Santa María la Antigua del Darién, y de Bernarda Cabrera. Entre el marqués y su esposa, es la segunda la figura dominante. Bernarda Cabrera había sido, en su juventud, "una mestiza brava de la llamada aristocracia de mostrador; seductora, rapaz, parrandera, y con una avidez de vientre para saciar un cuartel" (15). Aconsejada por su padre, había engañado y seducido al otoñal y aún virgen marqués, logrando quedar preñada por éste cosa de forzarlo al matrimonio. Los argumentos usados para obligar la boda fueron dos: Bernarda le recordó que ella no era negra, sino "hija de indio ladino y blanca de Castilla" (58), y que, por tanto, la mancilla de su honra no podía quedarse sin restitución, y el viejo arcabuz de su padreque confirió contundencia al espurio reclamo del honor.

Tras cazar y casar al débil noble, a quien en realidad menosprecia por su escasa virilidad y menor firmeza de carácter, Bernarda se desentiende de él e impone su mano firme y diestra en el timón de los negocios familiares, haciendo prosperar el contrabando de esclavos y harina. Ya que el marqués no puede satisfacer su lujuria insaciable, adquiere para sus placeres de la carne a un liberto, con el bíblico nombre de Judas Iscariote (una nota significativa de esta novela son los nombres de varios personajes; en ella se prolonga la críptica onomástica simbólica de García Márquez).

Judas Iscariote es un negro inmenso "hermoso y temerario" (32) que se faja solo a manos limpias con un toro de lidia, se convierte en el centro de atención de los holgorios y cumbiambas de carnaval y posee una energía erótica de proporciones míticas. Desde la primera noche que el negro se posesionó de su cuerpo, "supo Bernarda que no quería hacer nada más de por vida" y "enloqueció por él" (34). Con su mítico erotismo, Judas tiene sexualidad suficiente como para lidiar con la marquesa y con todas las que encontraba a su paso.

Las noches de francachela y parranda se conciertan con el gusto por todo tipo de sustancias alucinantes y adictivas: el chocolate mágico de Oaxaca, la miel fermentada, las hojas de coca revueltas

con cenizas de yarumo, el canabis de la India, la trementina de Chipre, el peyote indígena y el opio chino. Judas se vuelve ladrón, sodomita ocasional, proxeneta, jugador empedernido y guapo de arrabal. Una noche, a la vista de Bernarda, lo matan a silletazos en una trifulca.

La muerte de su amante hunde a la marquesa en la total degradación personal. La antigua mestiza seductora y hechicera se marchita colosalmente. "Los ojos gitanos se le apagaron, se le acabó el ingenio, obraba sangre y arrojaba bilis, y el antiguo cuerpo de sirena se le volvió hinchado y cobrizo como el de un muerto de tres días, y despedía unas ventosidades explosivas y pestilentes que asustaban a los mastines" (15). La decadencia física no impide sus delirios de lujuria; más bien los exacerba: "...escogía los esclavos mejor servidos para compartirlos en sus noches romanas con sus antiguas compañeras de escuela" (65). Tal es la violencia inmoderada de su lascivia que muchos esclavos huyen espantados al palenque cimarrón de San Basilio, para escapar de la concupiscencia de su señora. Concluye su agitada vida en absoluta soledad, con un odio infinito, a todos y a todo, quemándole el alma. Sus últimas palabras al reclamo postrero de cariño por parte de su marido son heladamente mortales: "Entonces supe que hubiera sido capaz de matarlos [a los esclavos que huían de su lascivia] a machetazos. Y no sólo a ellos sino también a usted y a la niña [Sierva María], y al baratero de mi padre, y a todo el que se había cagado en mi vida. Pero ya no era nadie para matar a nadie" (190-191).

Ygnacio de Alfaro y Dueñas, era el segundo marqués de Casalduero. Su padre, el primer marqués, había sido un "negrero de horca y cuchillo y maestre de campo sin corazón, a quien el rey su señor no escatimó honores y prebendas ni castigó injusticias" (49), y quien acumuló poder, riquezas, título nobiliario y prestigio. El segundo marqués, por el contrario, carece de luces del entendimiento, de objetivos vitales o de temple personal. "Vivo espantado de estar vivo" (51), así sintetiza él mismo su propio ser. Su descripción física es digna de la pluma de García Márquez: "Era un hombre fúnebre, de la cáscara amarga, y de una palidez

de lirio por la sangría que le hacían los murciélagos durante el sueño" (16). Le domina la falta de temple, un impedimento casi congénito para asumir el destino propio, con sus ilusiones y dolores.

Se enamoró cuando joven de una desquiciada mental, Dulce Olivia, reclusa del manicomio de la Divina Pastora, cuya contigüidad a la casa del marqués imparte un trasfondo alucinante al relato. Su padre, como era de esperarse, le prohibió casarse con la demente y le impuso como esposa a un "buen partido", doña Olalla de Mendoza, una heredera de una familia distinguida de España, "mujer muy bella de grandes y varios talentos" (52), sobre todos los musicales, habiendo sido discípula de Doménico Scarlatti.

El relato de las distancias y las cercanías entre los dos marqueses es una pequeña joya literaria, digna de lo mejor de García Márquez. Ygnacio, resentido por un matrimonio obligado, se niega al débito marital y mantiene virgen a la agraciada peninsular, "para no concederle ni la gracia de un hijo" (52). Ella, usando sutilmente la ternura de la música, vence gradualmente el recelo de su marido, mediante la estratagema de enseñarle a tocar la tiorba italiana, instrumento que despierta el interés del marqués. Un día, tocando la tiorba a dúo en el patio, en momentos en que el cielo estaba despejado y claro, un rayo fulmina a la joven esposa, poniendo fin también a cualquier posible felicidad para el desgraciado marqués.

Al regresar a su casa de las ceremonias fúnebres, el marqués se encuentra con una nevada de palomitas de papel en su huerto, que contienen un mensaje de la repudiada Dulce Olivia: "*Ese rayo era mío*" (54). La triste demente permanece siempre a la sombra de "la añoranza de lo que no fue" (56), escapándose constantemente del manicomio para fungir de ama de casa no invitada del marqués, con quien comparte las amarguras, pero no las dichas, de un ficticio vínculo marital, como "un viejo matrimonio condenado a la rutina" (57).

La gente de la ciudad entiende la desgracia, a la manera providencialista, como "una deflagración de la cólera divina por una

culpa inconfesable" (54), enredando así la imagen de la casa del marqués en una telaraña de indecible pecaminosidad. No será la única vez que en este relato emerja el rumor anónimo, el chisme, como una construcción social con fuerza irresistible para lanzar a los protagonistas al rumbo de la tragedia.

La muerte de su esposa sume a Ygnacio en una profunda crisis religiosa. Pierde la fe, deja de asistir a misa o a retiros religiosos. No se trata de un ateísmo filosófico, resultado posible de escrutinios racionalistas típicos del siglo dieciocho. No tiene el marqués la inteligencia ni la disposición de carácter para ello. Es más bien un hondo vacío anímico convertido en amarga incredulidad. No es el suyo un ateísmo acerado por el repudio a la injusticia del universo ni el producto de un raciocinio crítico. Tampoco es la insólita y obstinada incredulidad que se apodera del primer José Arcadio Buendía cuando no logra captar la imagen de Dios en un daguerrotipo y que casi arrastra al primer cura de Macondo al ateísmo.[10] Sobrecogido por su desventura personal, que lacera hondamente su religiosidad, Ygnacio no es capaz de elevarse a la altura del patriarca fundador de Macondo ni, mucho menos, a la de la sublevación contra la divinidad y sus instituciones vicarias, con la firmeza moral, por ejemplo, con que se lanzan al abismo de la soledad metafísica de su destino Orestes, en *Les mouches*, de Sartre, o Meursault, en *L'étranger*, de Camus.

Se trata sencillamente, para el segundo marqués de Casalduero, de un descreimiento pusilánime que le ahonda su carencia de identidad propia y valía personal. Al obispo de la diócesis, don Toribio de Cáceres y Virtudes, le confiesa: "Su Señoría Ilustrísima debe saber que arrastro la más grande desgracia que puede sufrir un ser humano... He dejado de creer" (76). Al enfrentarse a la decisión terrible de entregar su hija, sospechosa de estar poseída por demonios, a la severa férula de la iglesia, busca en vano el apoyo en una fe extraviada. "Sintió el apremio de rezar por primera vez desde que perdió la fe. Va al oratorio, tratando con todas sus fuerzas de recuperar al dios que lo había abandonado, pero es inútil: la incredulidad resiste más que la fe, porque se sustenta de los sentidos" (80). Pero, tampoco se asienta en la incredulidad de

convicción firme. "La duda persiste..." (98) le dice en cierta ocasión al portugués Abrenuncio, quien desde su superior formación intelectual entiende la naturaleza de la herida espiritual. "Abrenuncio... siempre había pensado que dejar de creer causaba una cicatriz imborrable en el lugar en que estuvo la fe, y que impedía olvidarla" (98).

La perdida de sus nunca muy firmes pilares de fe, deja al aristócrata criollo en el desamparo, susceptible de cualquier taimada manipulación. Es en esa lamentable condición que la mestiza Bernarda Cabrera irrumpe en su vida, lo seduce, dispone a su antojo de su hacienda y prestigio y acaba por reducirlo a una piltrafa de hombre, impotente para rehacer su existencia y labrarse un destino genuino.

Se sumerge el marqués en la desidia absoluta. Descuida por completo los negocios de su herencia. Vive obsesionado por el temor a una revuelta de sus esclavos. Sólo la cercanía de sus cinco fieros mastines mitiga algo el pánico a su servidumbre negra. La mansión aristocrática, construida con esmero y lujo por el primer marqués como ejemplo eminente de las pretensiones de la aristocracia criolla, se encuentra arruinada y saturada "por el relente opresivo de la desidia y las tinieblas... Ahora todo esplendor pertenecía al pasado" (18). Su arquitectura, como también la de la casa episcopal y el convento de Santa Clara, es muestra del deterioro de un mundo espiritual colonial que ha perdido todo vigor vital, que se dirige únicamente al anatema y la represión del alma y del cuerpo, sin que aún haya podido florecer una alternativa que permita reconstruir la vida social y personal. Eso al menos, en las estructuras de dominio blancas, porque en los barrios negros la pobreza coincide paradójicamente con vínculos todavía resistentes de solidaridad.

> *El barrio de los esclavos, al borde mismo de la marisma, estremecía por su miseria. En las barracas de arcilla con techos de palma se convivía con los gallinazos y los cerdos, y los niños bebían del pantano de las calles. Sin embargo, era el barrio más alegre, de colores intensos y voces radiantes* (180s).

En el momento decisivo de enfrentarse a los jerarcas eclesiásticos respecto a la jurisdicción sobre su hija, Sierva María de Todos los Angeles, demostrará el marqués su anorexia espiritual, y la entregará a quienes la harán víctima de la fría crueldad que emana de los códigos de ortodoxia y pureza. Abrenuncio le insiste que la libere del convento de Santa Clara, donde la niña será sometida a rituales de exorcismo.

> *Entre eso y las hechicerías de los negros no hay mucha diferencia... Y peor aún, porque los negros no pasan de sacrificar gallos a sus dioses, mientras que el Santo Oficio se complace descuartizando inocentes en el potro o asándolos vivos en espectáculo público.... Y [Abrenuncio] se perdió en una enumeración erudita de antiguos autos de fe contra enfermos mentales ejecutados como energúmenos o herejes... Sáquela de ahí.* (98s)

La respuesta del débil marqués es deprimente. "No me siento con fuerzas para contrariar la voluntad de Dios". "Pues siéntase. Tal vez Dios se lo agradezca un día" (99), replica con firmeza Abrenuncio. Firmeza inútil, pues el marqués rendiría su hija a su desgraciado destino.

Destrozado por el infortunio de su pobre hija, Ygnacio busca inútilmente, al final de su miserable existencia, refugio en el amor y la compasión inexistentes de Bernarda y, tras escuchar su desdeñosa y franca expresión de desprecio y odio, se dirige a su muerte "sin despedirse y sin una luz" (191). Quien ya no tiene fe en Dios, pierde también toda pizca de esperanza en la vida.

Sierva María de Todos los Angeles o María Mandinga

Sierva María de Todos los Angeles es el fruto de los amores mal habidos entre el débil aristócrata criollo y la taimada mestiza. Nace un siete de diciembre, día de san Ambrosio, sietemesina debilucha, semejante a "un renacuajo descolorido" (59) con muy pocas

probabilidades de sobrevivir. La negra que se ocupaba del servicio doméstico en la mansión del marqués y quien sería la nodriza de la recién nacida, Dominga de Adviento (otro significativo nombre en esta novela), promete a los santos que si la niña vivía no se le cortaria el cabello hasta su noche de bodas. La niña sobrevivió el mal parto. La bendición de la nodriza es inmediata: "¡Será santa!" (59) La reaccion del padre es diametralmente distinta: "Será puta" (60).

Entre esos dos clásicos presagios para una mujer - virgen santa o ramera promiscua - se cría la niña. Su madre la odia desde el primer momento que la ve y su padre la ignora durante su primera docena de años. Dominga de Adviento, a quien García Márquez describe como "católica sin renunciar a su fe yoruba" y que cumplía con los ritos y sacramentos de ambas religiosidad "sin orden ni concierto" (18s), se encarga de ella. La amamanta, la bautiza en la iglesia cristiana, poniéndole el significativo nombre de Sierva María de Todos los Angeles, a quien será acusada de servir a todos los demonios, y, simultáneamente, la consagra a Olokun, "una deidad yoruba de sexo incierto, cuyo rostro se presume tan temible que sólo se deja ver en sueños, y siempre con una máscara" (60).[11]

En ese sincretismo entre el bautismo cristiano y la religiosidad africana, será el segundo mundo espiritual el que prevalece sobre el alma y el cuerpo de la niña. Despreciada por la madre y olvidada por el padre, Sierva María se educa entre los esclavos negros.

> *Aprendió a bailar desde antes de hablar, aprendió tres lenguas africanas al mismo tiempo, a beber sangre de gallo en ayunas y a deslizarse entre los cristianos sin ser vista ni sentida, como un ser inmaterial... Una corte jubilosa de esclavas negras, criadas mestizas, mandaderas indias... la bañaban con aguas propicias, la purificaban con la verbena de Yemayá y le cuidaban como un rosal la rauda cabellera que a los cinco años le daba a la cintura. Poco a poco, las esclavas le habían ido colgando los collares de distintos dioses, hasta el número de dieciséis"* (60).

"Lo único que esa criatura tiene de blanca es el color" (63), dice su madre, defecto que las esclavas más jóvenes trataban de subsanar pintándole la cara con humo negro. A pesar de los tímidos esfuerzos que en esporádicas ocasiones hace su padre para educarla como correspondía a la hija de un marqués, Sierva María se queda analfabeta del castellano. Ni un preceptor ni una maestra laica logran instruirla en las artes y la cultura de Europa. Se forma en los idiomas y las tradiciones negras. Baila con la gracia y el brío de los negros, canta melodías africanas en las lenguas de los etíopes, en yoruba, congo y mandinga. Come los platos de los negros - escabeche de iguana, guiso de armadillo, criadillas y ojos de chivo guisados en manteca de cerdo y sazonados con especias ardientes - y sobre su escapulario de bautismo prevalecen los collares de los *orishas* oriundos del continente africano. Dominga de Adviento la termina de formar "como quisieron sus dioses" (65). Por otro nombre se le conoce y prefiere llamarse ella misma, más que por el de la pila bautismal: María Mandinga. Abandonada por sus padres al galpón de los esclavos, logra sustraerse a las represiones típicas de la sociedad colonial cristiana. De hecho, sentencia García Márquez: "En aquel mundo opresivo en el que nadie era libre, Sierva María lo era: sólo ella y sólo allí" (19), es decir, entre los negros. Esa libertad, sin embargo, pronto sería frustrada.

El perro enrabiado

Sus padres se enteran de que la niña ha cumplido doce años al escuchar el bailongo y holgorio, con música y petardos, acompañados de vítores y ovaciones de las dementes del manicomio de la Divina Pastora, que se ha formado entre la servidumbre negra, para honrar la festividad de Sierva María, o, más bien, de María Mandinga. Ese día del aniversario de su duodécimo natalicio, al salir para comprar objetos útiles para el festejo, Sierva María había sido mordida por un perro. El animal mordió esa mañana cuatro personas, tres esclavos negros y a Sierva María.

El incidente ocurrió en un arrabal negro, al que había acudido la niña, acompañada por una criada mulata y atraída por la bullanguería del lugar, un puerto donde se remataba un cargamento de esclavos de Guinea. Al principio nadie hizo mucho caso del evento, hasta que se supo que el perro tenía hidrofobia y que de los tres negros mordidos uno había muerto de la terrible agonía de la rabia, otros dos habian desaparecido, sin duda escondidos por los suyos en un palenque para tratar de sanarlos mediante sus remedios africanos. Otro cuarto negro había muerto también, tras haber sido salpicado por la saliva del perro. La hidrofobia no sólo no tenía cura, su agonía era atormentadora y pavorosa. El hospital de la ciudad, Amor de Dios, tenía senegaleses diestros en atenazar y controlar a arrabiados, igual que a energúmenos furiosos. "En la larga historia de la humanidad, ningún hidrofóbico ha vivido para contarlo," (46) asevera el erudito Abrenuncio. La suerte mortal parecía estar echada contra Sierva María.

La india Sagunta, vieja andariega, con "la mala fama de ser remiendavirgos y abortera" (23) y prestigio de hechicera curadora, le da la mala noticia al marqués. "Estamos amenazados por una peste de mal de rabia, y yo soy la única que tengo las llaves de san Huberto.... sanador de los arrabiados" (23). Es el primer reclamo de jurisdicción sobre la niña libre. El marqués rechaza el pedido de la hechicera, pero, por primera vez en su vida, se ve forzado a enfrentarse al destino de su hija. Pregunta a su hija y ella niega haber sido mordida por perro alguno. "No hay modo, de que diga una verdad ni por yerro" (25), es la explicación de Bernarda. Sierva María ya ha asimilado por entero la antaña estrategia de la simulación que los negros habían desarrollado para sobrevir los intentos de sus amos blancos de dominar su vida, la externa y la interior.

Al margen del Santo Oficio

Preocupado por la salud de su hija, el marqués busca ayudas diversas. Recurre en primera instancia a Abrenuncio de Sa Pereira Cao, médico portugués vigilado de cerca por el Santo Oficio. Se le

sospecha incurso en varias prácticas al margen de la ley eclesiástica: criptojudaísmo, pederastia, ser un libre pensador con una biblioteca llena de libros prohibidos y también nigromancia. Se le atribuye haber resucitado a un sastre del barrio pobre de Getsemaní. Lo salvó de la hoguera el que el presunto muerto aseveró ante el tribunal del Santo Oficio que nunca había perdido la conciencia. También se le adjudica la facultad de predecir con aterradora exactitud el día y la hora de la muerte de sus pacientes. Buena parte de su tiempo, este perseguido por la iglesia, lo dedica al acto caritativo de cuidar leprosos enfermos del hospital del Amor de Dios.

En la novela, Abrenuncio representa el pensamiento libre de ataduras represivas, reto continuo a los intentos eclesiásticos de ordenar vidas y muertes. Al sacerdote Delaura le dice, en cierta ocasión: "Los pacientes nos encomiendan sus cuerpos, pero no sus almas, y andamos como el diablo, tratando de disputárselas a Dios" (164). Lector de Voltaire, cuyas obras completas las tiene con orgullo en su excelente biblioteca, además de otras obras de primera fila en el *Syllabus*, atiende con cuidado a Sierva María y en varios momentos cuestiona que la niña tenga rabia o haya sido poseída por los demonios. Al sacerdote Cayetano Delaura, que le consulta sobre Sierva María, le indica que después de cincuenta días sin haber contraido la rabia, era muy poco probable que enfermase de ella. Pero, en presagio que demostraría su sabiduría, le auguró que el único peligro que corría la vida de la joven era la crueldad de los exorcismos. En su opinión, era la severidad inquisitorial de la iglesia, no la hidrofobia, ni los demonios, la siniestra amenaza que se cernía sobre ella.

La virgen enclaustrada

A oídos del obispo de la diócesis, don Toribio de Cáceres y Virtudes, llega la noticia de la joven hija del marqués que habla en lenguas idólatras, luce collares consagrados a dioses paganos, vive, viste, come y baila como los negros, no sabe quién es el dios de los cristianos, nunca asiste a misa y, además, aunque ha sido mordida por un perro hidrofóbico, es la única que no ha muerto de

rabia. Una situación escandalosa, que hiere la conciencia cristiana y que exige una respuesta eficaz y pronta por parte de las autoridades eclesiásticas. Es necesario poner en orden las cosas en "un suburbio del mundo intimidado por el Santo Oficio" (66).

El obispo cita al marqués a la residencia episcopal - otro ejemplo mas de arquitectura colonial en decadencia, con sus "once aposentos clausurados, donde se acumulaban escombros de dos siglos" (100) - y, tras recitarle la letanía de las conductas heterodoxas de su hija, le indica la posible causa: "¿No son síntomas inequívocos de una posesión demoniaca?" (76) La resistencia del marqués fue débil y tímida. "Déjala en nuestras manos" (79), fue la sentencia que con autoridad emitió el prelado. Fue un domingo de ramos cuando el padre la depositó en el claustro del convento de Santa Clara. No la vería más y la niña no saldría jamás de allí. Se arrepentiría luego y sufrió, dice el texto, "un pasmo de tristeza del que nunca se repuso" (97), pero no tuvo el temple necesario para rescatarla de su enclaustramiento.

Sierva María es encerrada al final del convento, en un pabellón solitario, "lo más lejos posible y dejado de la mano de Dios" (87), que durante muchos años había sido usado como cárcel de la Inquisición. En el convento manda con mano de hierro la abadesa Josefa Miranda, española de nacimiento, de "familia de teólogos insignes y grandes herejes" (111), y con un profundo desdén a la aristocracia criolla, a la que llamaba "nobles de gotera". Desde que ve a Sierva María la juzga endemoniada: "*Vade retro*... engendro de Satanás..." (92) son sus primeras palabras a la niña, mientras la encara con su crucifijo, clásica arma de guerra contra el diablo y sus secuaces. Sus actas, remitidas con regularidad al obispo, constituyen una secuencia de testimonios de que la joven es un maléfico instrumento satánico. Son documentos oficiales que siguen la añeja tradición, iniciada por Cristóbal Colón y continuada por las crónicas y las leyes de Indias, de ficcionalizar la realidad, cubriéndola con el manto harto interesado de una interpretación oficial que adquiere estatuto de autenticidad independiente de su coherencia con lo que alega describir o legislar.[12]

El convento se convierte en lugar de maleficios, sortilegios y portentos, deliciosamente relatados por García Márquez y atribuidos todos a la posesión luciferina de Sierva María. Se dice que un cerdo había hablado, una cabra parido trillizos, las once guacamayas enjauladas habían muerto misteriosamente, que las flores tenían tamaños y colores sobrenaturales, que las aguas causaban visiones premonitorias e innumerables otros prodigios. Todo lo extraordinario, misterioso, accidental o trágico se le adjudica a la marquesita endemoniada.

Lo diabólico, empero, tiene siempre sus aspectos fascinantes y Sierva María se hace muy popular entre las reprimidas clausuradas. Su espíritu libre esparce un ambiente de libertad que transgrede continuamente los códigos de santidad y pureza de la institución monacal. Citemos en extenso el delicioso texto:

> *Nunca como entonces era tan agitada y libre la vida del convento. Había un tráfico de sombras por los corredores, de murmullos entrecortados y prisas reprimidas. Se jugaba en las celdas menos pensadas, lo mismo con baraja española que con dados cargados, y se bebían licores furtivos y se fumaba tabaco liado a escondidas... Una niña endemoniada dentro del convento tenía la fascinación de una aventura novedosa* (96).

Sierva María se divierte simulando voces de engendros satánicos, de degollados y de espectros de ultratumba. Despliega todo un inventario histriónico del mundo subterráneo y tenebroso de la superstición popular. Algunas monjas llegan a pedirle que les sirviese de alcahueta con el diablo para implorarle a éste favores indignos de solicitarse al santo Dios. ¡Es toda una sensación! Cada transgresión, sin embargo, se apunta escrupulosamente en las actas que la abadesa redacta diariamente y que servirán de testimonio irrefutable de que Satanás y sus peores secuaces se han apoderado del alma y el cuerpo de la joven.

Sierva María hace sólo una verdadera amiga - la monja Martina Laborde, condenada a cadena perpetua por haber matado a dos

compañeras con un cuchillo por motivos que nunca confesó. Lleva once años en prisión y se le conoce más por sus audaces y hasta entonces frustrados intentos de evasión que por los asesinatos. Escribe García Márquez: "Su obsesión implacable, a la que se consagró con tanto ahínco como a su fe, era la de ser libre aunque tuviera que volver a matar" (109). Tanto es el afán de Martina de escapar de su encarcelamiento, que le ruega a Sierva María le sirva de estafeta con los demonios en un trueque trascendental: su alma por la libertad. Sierva María, en pícaro pero arriesgado juego, se lo promete. Ambas prisioneras se reconocen como almas gemelas en su afán de libertad y entablan una cercana comunión.

El obispo y el batiburrillo de sangre

Los procesos exorcistas caen bajo la autoridad del obispo. Don Toribio de Cáceres y Virtudes tiene setenta y tres años. En su juventud fue un apuesto alférez al servicio de la corona española, pero ahora sufre de enorme obesidad y de ataques frecuentes de asma. Las constantes referencias a sus dolencias físicas y al deterioro de su cuerpo constituyen otra metáfora de la decadencia de un mundo espiritual que otrora disfrutó de esplendor y gloria y ahora avanza hacia su ruina.

El obispo está ciertamente mucho más dotado del don de mando para el reino de este mundo que para el misticismo espiritual. Vino al Nuevo Mundo, dejando su cátedra en Salamanca, para ser obispo de Yucatán, pero su barco naufragó y termina en Santa María la Antigua del Darién, donde aún no se resigna a "los crepúsculos alucinantes, los pájaros de pesadilla y las podredumbres exquisitas de los manglares" (107). Su opinión sobre América es denigrante y ha aceptado su episcopado como sacrificio devoto y prueba de fe. El Nuevo Mundo es, en su juicio, "un reino amenazado por la sodomía, la idolatría y la antropofagia... Como tierra de moros" (106).

Cuando el recién designado virrey de Nueva Granada, don Rodrigo de Buen Lozano, lo visita y le reproduce la visión apocalíptica de la abadesa Josefa Miranda de que Sierva María es

una trampa que Satanás taimadamente les ha tendido, el obispo, le contesta con una amargura y resentimiento que sorprenden al nuevo funcionario. "No sólo nosotros, sino la España entera. Hemos atravesado el mar océano para imponer la ley de Cristo, y lo hemos logrado en las misas, en las procesiones, en las fiestas patronales, pero no en las almas" (138). El pasaje que sigue merece citarse íntegramente; representa el deterioro del mundo espiritual dominante en su empresa de colonizar y asimilar al dominado. Lo impregna una inmensa fatiga y una profunda frustración de las ilusiones ibéricas sobre la conquista espiritual de América, aquéllas que dos siglos antes habían lanzado a las entusiastas aventuras de las armas y la fe a los Cortés y los Pizarro, los Motolinia y los Sahagún.

> *Habló de Yucatán, donde habían construido catedrales suntuosas para ocultar las pirámides paganas, sin darse cuenta de que los aborígenes acudían a misa porque debajo de los altares de plata seguían vivos sus santuarios. Habló del batiburrillo de sangre que habían hecho desde la conquista: sangre de español con sangre de indios, de aquéllos y éstos con negros de toda laya, hasta mandingas musulmanes, y se preguntó si semejante contubernio cabría en el reino de Dios... ¿Qué puede ser todo eso sino trampas del Enemigo?* (139)

Sus palabras extrañan al virrey, quien llegaba a su nuevo cargo con la ilusión de renovar el gobierno colonial y conferir nuevas energías a un dominio ultramar que, si aún era prematuro asegurar su desvanecimiento, ya comenzaba a mostrar grietas espirituales de consideración. "Trato de hacer más evidente la fuerza de la fe que requerimos para que estos pueblos sean dignos de nuestra inmolación" (139), remacha el obispo. En momentos en que el obispo se apresta a inmolar a la joven Sierva María, se digna hablar del dominio colonial sobre los cuerpos y las almas de los pueblos americanos, los criollos, los indígenas, los negros y los mestizos de toda índole, como de un sacrificio por parte de la metrópoli, un acto de entrega desinteresada que, trágicamente ha desembocado, por un lado, en un "batiburrillo de sangre", en un "contubernio" con

etnias y razas "de toda laya" inaceptable en el reino de Dios, y, por el otro, en un sincretismo cultural y religioso que de cristiano tiene únicamente la exterioridad ceremonial, no la auténtica devoción interior.

Es un juicio saturado de amargo cinismo emitido por un peninsular decepcionado a un compatriota con ilusiones que pronto también encallarán. Las autoridades espirituales del imperio pierden la confianza en la virtud de su dominio. Es el primer paso decisivo para la crisis que se avecina y que se traducirá en una avalancha de nuevos países y estados. Los obispos, quienes más que los virreyes sostenían los ligamentos imperiales, en el otoño de su hegemonía, ven más demonios que ángeles circulando en las fronteras de sus diócesis. Lo que una vez se proclamó como epopeya de los manes ibéricos y de sus heroicos misioneros, parece desteñirse y afearse, convirtiéndose en un zafarrancho mestizo e idólatra. La utopía-arcadia-paraíso de los descubridores, conquistadores y misioneros se ha desteñido y convertido en ámbito colosal de demonios, en un reino diabólico.

Quien representa el batiburrillo de sangre y la indeseable mezcolanza espiritual mejor que nadie en este texto es Sierva María, María Mandinga, hija de noble criollo y mestiza parrandera, africanizada de hábitos y costumbres, con una religiosidad de portentos y sortilegios negros que prevalecen sobre el sacramento cristiano de los blancos. Ella también fue una vez el único ser humano libre del dominio sobre los cuerpos y las almas propios de la iglesia y el estado de la época y el lugar. Esa libertad, ciertamente, poseía la cualidad enigmática de la indefinición étnica y cultural. "Nadie lo sabe [quién es] por estos reinos. Y creo que se necesitarán siglos para saberlo" (153), dice el heterodoxo Abrenuncio.

Sierva María, con su entrecruce de razas y culturas, con su sincretismo de religiosidades e invocaciones tiene, por tanto, que ser el desafío que Satanás, el Adversario de la humanidad, lanza contra los ángeles de la luz. Exorcizarla es señal de la obstinación del poder de un imperio cuya autoridad moral y religiosa se desmorona. A eso se dedicará sin clemencia el obispo. Se lanzará

con vehemencia al proceso de exorcismo de la desventurada joven, cosa de arrojar fuera de ella todos los demonios que asaltan la empresa en ruinas de la cristiandad colonial. Hará de Sierva María la figura vicaria de los espíritus malignos que percibe en la despreciable cristiandad colonial y que no puede controlar.

El demonio de la poesía y el amor

Inicialmente, sin embargo, el obispo delega la función de combatir a los demonios de Sierva María en el sacerdote de su máxima confianza. El padre Cayetano Alcino del Espíritu Santo Delaura y Escudero había sido discípulo predilecto del obispo cuando éste impartía cátedra de teología en Salamanca. Como su nombre presagia, es creyente fiel en la capacidad del Espíritu Santo para abrir sendas de felicidad. No tiene idea alguna de la feroz contienda entre el Espíritu y los demonios que se libraría pronto en el interior de su alma. El padre de Delaura era español, su madre criolla americana llevada a España. Su aspiración era dirigir la colección sefardita de la biblioteca del vaticano, pero se dejó convencer por su maestro para que le acompañase al Nuevo Mundo. Al llegar, "reconoció las nostalgias que atormentaban a su madre en los inviernos lúgubres de Toledo" (107).

Delaura lleva una polifonía de voces contrapuestas y antagónicas en su alma, lo que le imparte cierto aspecto febril e inquieto. De notable inteligencia, bibliófilo y lector voraz, tenaz de temple, con matices de inquisidor y, según Abrenuncio, potencial verdugo de herejes y heterodoxos. Tiene licencia pontificia para la lectura de los libros prohibidos, sólo con la finalidad de "explorar los abismos de las letras extraviadas" (113).

Sin embargo, este potencial inquisidor se enorgullece de ser descendiente del poeta renacentista español Garcilaso de la Vega, cuyos versos conoce de memoria y lleva cerca de su corazón. Para ser un sacerdote célibe y casto, es llamativo su apego a los poemas románticos de Garcilaso, sobre todo los escritos en honor de una portuguesa que el poeta amó intensamente, pero que nunca logró

hacer suya.[13] En el momento crucial de su vida esos versos definirán el sendero del destino y la desventura del sacerdote.

Con temor y temblor, por razón de obediencia, Delaura acepta la encomienda que le ha dado el obispo de encargarse de Sierva María. Con ella desvelará el enigma trágico de su idolatría por la poesía amorosa de Garcilaso. La virgen enclaustrada, a la que se le atribuye todo tipo de maleficio, provocará en el alma del frágil y romántico sacerdote el peor de los demonios, el del amor apasionado. Por la noches, dedica largas vigilias a leer libros eclesiásticos sobre "las marrullerías del demonio" (114) y a tratar de prepararse para exorcisar los malos espíritus del alma de la joven. Poco a poco, sin embargo, los cimientos de su propia alma se sacuden conmovidos. En cierta ocasión, en que Sierva María le dice provocadoramente "soy más mala que la peste" (118), la contestación del sacerdote procede de Garcilaso, no de la Biblia: "*Bien puedes hacer esto con quien pueda sufrirlo*" (118). Esa noche fue larga y llena de angustias para Delaura. Sus intentos de rezos escapan de su voluntad y se transmutan en los sonetos de amor del poeta renacentista. Cuando logra dormirse, sueña que está en la celda de la joven, a quien ve poner un ramo de gardenias frescas en su florero. Delaura traduce ardientemente sus sentimientos mediante un verso de Garcilaso: "*Por vos nací, por vos tengo la vida, por vos he de morir y por vos muero*" (119). Cuando despierta, percibe por toda su biblioteca "el rastro de sus gardenias" (119). Desde entonces, pasa noches enteras de delirio, escribiendo versos desaforados que recuerdan más la pasión insaciable e insatisfecha de su ilustre y lejano antecesor que los salmos bíblicos o las exhortaciones evangélicas a la pureza.

Sus visitas a Sierva María van creando un hiato entre Delaura y el obispo. Como es usual en los conflictos trágicos entre íntimos y cercanos, este se inicia imperceptiblemente. Delaura expone la tesis de que la joven no está poseída por los demonios: "Creo que lo que nos parece demoniaco son las costumbres de los negros, que la niña ha aprendido por el abandono en que la tuvieron sus padres" (124). El obispo reacciona alarmado, con una versión algo velada del famoso argumento autoritario del sacrificio del intelecto:

"¡Cuidado! El Enemigo se vale mejor de nuestra inteligencia que de nuestros yerros" (124).

El sacerdote explica a su superior que las actas del convento son falaces, repletas de rumores de poca credibilidad. Hasta el eclipse solar, que en esos momentos observaban ambos, se le adjudicaba a la joven. "¿Y quién sabe si tienen razón? Las barajas del Señor no son fáciles de leer" (122), sentencia el obispo. Delaura insiste con vehemencia que los informes demuestran más los defectos del espíritu de la abadesa que la posesión diabólica de Sierva María. "Si alguien está poseído por todos los demonios es Josefa Miranda. Demonios de rencor, de intolerancia, de imbecilidad. ¡Es detestable!" (128) La pasión en esas palabras, el tono entre febril y ansioso, no pasaría desapercibido para el obispo, veterano conocedor de las debilidades humanas, sobre todo las que se refieren a las atracciones prohibidas de la carne.

Delaura, gradualmente fascinado por la joven, no capta que para el jerarca el asunto crucial no es Sierva María, sino la lucha contra los demonios que van apoderándose de su diócesis, de Cartagena de Indias, del Reino de Nueva Granada, y, en última instancia de todo el mundo conquistado, colonizado y cristianizado por la católica España. Lo que está en juego no puede, en su opinión, reducirse al estado anímico de una infeliz. Eso, se va dando cuenta, se le escapa a su discípulo.

Acostumbrado al mando sin miramientos ni escollos, inquiere con firmeza a su protegido: "¿Debo entender que estás en rebeldía?" (124) Delaura no está preparado espiritualmente para la confrontación, no al menos, por ahora y cede: "Obedezco con toda humildad" (124). La duda, sin embargo, ya ha surgido en el alma del obispo, no sobre los demonios de Sierva María, sino sobre la disposición de ánimo del sacerdote Cayetano Delaura. Comienza a cavarse un abismo entre el otrora maestro y su discípulo, hoy jerarca y subordinado. Para Delaura, el objetivo es demostrar que Sierva María no está poseída por los demonios y libertarla de su enclaustramiento. Para el obispo, se trata primordialmente de contener los demonios que acechan, desde el batiburrillo de sangre

americano, la decadente arquitectura espiritual del mundo imperial que él representa. La íntima cercanía que los vinculaba, sólo Delaura tenía acceso inmediato al obispo en sus diversas *personae*, privadas y públicas, cosa que incluso daba pábulo a maliciosos dimes y diretes propios de la bochinchera sociedad colonial,[14] se trocaría pronto en insuperable ruptura.

Esa ruptura no tardaría. Delaura, "presa de un dolor mortal" (157), el pesar insondable que nuestras sociedades han llamado "mal de amores", se enfrenta una noche, en la soledad de la biblioteca episcopal, a la verdad del sentimiento que conmueve su alma. Es una noche pavorosa de lucha angustiosa y agónica entre el espíritu y la carne, que García Márquez relata con tal maestría que sería cometer el pecado de la soberbia tratar de parafrasear el texto; sólo puede reproducirse.

> *[Delaura] rezó con la fe exacerbada... lloró con lágrimas de aceite ardiente que le abrasaron las entrañas. Abrió la maletita de Sierva María y puso las cosas una por una sobre la mesa. Las conoció, las olió con un deseo ávido de cuerpo, las amó, y habló con ellas en hexámetros obscenos, hasta que no pudo más. Entonces se desnudó el torso, sacó de la gaveta del mesón de trabajo la disciplina de hierro que nunca se había atrevido a tocar, y empezó a flagelarse con un odio insaciable que no había de darle tregua hasta extirpar en sus entrañas hasta el último vestigio de Sierva María. El obispo, que había quedado pendiente de él, lo encontró revolcándose en un lodazal de sangre y lágrimas.*
> *"Es el demonio, padre mío", le dijo Delaura. "El más terrible de todos"* (159).

Pasión y muerte de la virgen endemoniada

El obispo, don Toribio de Cáceres y Virtudes, recibió la confesión "descarnada y completa" (161) de Delaura como si diligenciase un trámite judicial del Santo Oficio y no el sacramento de la penitencia. Su respuesta fue severa y drástica. Lo despojó de todas sus

prerrogativas y privilegios y lo envió de enfermero de los leprosos en el hospital del Amor de Dios. Es una encomienda humillante, amén de conllevar el riesgo de la infección con la dolencia más abyecta y onerosa en la tradición hebreocristiana. Y procedió a borrarlo de su corazón. "Que Dios se apiade de ti" (161), son las últimas palabras que Delaura oye de su mentor.

Cayetano [de aquí en adelante García Márquez usará el nombre de pila y no el apellido para referirse al sacerdote], que no había podido encontrar refugio a la voraz pasión que se apoderaba de su alma en las disciplinas espirituales del rezo y la mortificación, trata de hallarlo en la entrega abnegada a los leprosos. "Se impuso el sacrificio de lavar los cuerpos menos válidos en las artesas del establo" (163).

Pero, el demonio "más terrible de todos", el del amor, ya se había posesionado sin remedio alguno de él. La misma tenacidad que en un momento emplease para tratar de escapar del hechizo seductor de Sierva María, la dirigiría para alcanzar la finalidad opuesta. "Estaba convencido de que no habría océanos ni montañas, ni leyes de la tierra o el cielo, ni poder del infierno que pudieran apartarlos" (165). Se equivocaba el desdichado. A pesar de ser hombre de iglesia, subestimaba malamente el poder eclesiástico para doblegar la voluntad humana. La desenfrenada obsesión del amor lo cegaba.

Todas las noches, por varias semanas, Cayetano se escapa del hospital, se introduce en el convento por un túnel clandestino, escala una inmensa tapia y entra secretamente en la celda de Sierva María. Las noches se pasan entre los versos románticos de Garcilaso y los retozos de amor del hasta entonces casto sacerdote y la joven marquesa. En sacrílega confesión, le admite él "que no tenía un instante sin pensar en ella, que la vida era ella a toda hora y en todas partes, como sólo Dios tenía el derecho y el poder de serlo, y que el gozo supremo de su corazón sería morirse con ella" (169).

Una noche es ella quien lo recibe con un verso de Garcilaso: "*Cuando me paro a contemplar mi estado y a ver los pasos por do me has traído*" y Cayetano replica: "*Yo acabaré, que me entregué*

sin arte a quien sabrá perderme y acabarme" (170). Fue una pasión de disfrute lúdico, donde Sierva María, que había convivido "con todas las potencias del amor libre en las barracas de los esclavos" (172), demostró mayor pericia en las artes eróticas que Cayetano, quien descubrió "qué lejos había estado del diablo en sus insomnios de latín y griego" (171s). Mientras Cayetano la inicia en el culto de la poesía, ella es la maestra en los gustos del placer corporal. Pero, él no cede su virginidad. Decide esperar a que se le otorgase la licencia eclesiástica para el matrimonio sacramental. Nuevamente la pluma de García Márquez recupera la brillantez de *Cien años de soledad*:

> *No se saciaban de hablar de los dolores del amor. Se agotaban a besos, declamaban llorando a lágrima viva versos de enamorados, se cantaban al oído, se revolcaban en cenagales de deseo hasta el límite de sus fuerzas: exhaustos pero vírgenes. Pues él había decidido mantener su voto hasta recibir el sacramento...* (172)

Sierva María le sugiere fugarse al palenque de San Basilio, para vivir en la libertad de la cimarronería. Le ofrece tomar su destino en sus propias manos. Cayetano prefiere el camino de las ilusiones jurídicas: que ella fuese declarada libre de la posesión satánica, que fuese devuelta a la custodia de su padre, el marqués, y que a él se le concediese la dispensa eclesial para renunciar a estado sacerdotal y casarse con su enamorada.

Lo que adviene hace trizas sus ingenuas ilusiones. El obispo inicia el proceso de exorcismo, el cual se ejecuta a la manera de un auto de fe de un hereje contumaz. A Sierva María se le trata como la peor de todas las energúmenas imaginables. Se le corta a raíz de nuca su hermosa y extensa cabellera, se le confiscan sus collares idólatras, se le mete dentro de una camisa de fuerza y aterroriza mental y espiritualmente. El relato se torna lúgubre y trágico; contiene algunas de las páginas de mayor pesadumbre y tristeza jamás escritas por García Márquez.

En el curso del suplicio del exorcismo, irrumpe una figura extraña, un sacerdote mulato con el significativo nombre de Tomás Aquino de Narváez. Había nacido en el Nuevo Mundo, hijo de un funcionario blanco y de una esclava. En Sevilla, había fungido de inquisidor del Santo Oficio y de perito exorcista. Había regresado a América, a vivir y servir entre negros. "Vivió como otro esclavo entre los esclavos" (179). En la parroquia más miserable, la del arrabal negro, se dedicó a aprender las lenguas y religiones africanas; allí revive cotidianamente, dice el texto, "el martirio de sus nostalgias" (180). Llevado a examinar a Sierva María, le habla en yoruba, congo y mandinga, y le ofrece consuelo. Parece ser su refugio y esperanza.

En una obra de personajes garciamarquianos tan desarrollados literariamente, como el marqués de Casalduero, Bernarda Cabrera, Sierva María, Dominga de Adviento, Dulce Olivia, Judas Iscariote. Abrenuncio, Cayetano Delaura y Josefa Miranda, el padre Tomás de Aquino queda más bien esbozado con vaguedad. Es una figura fascinante y enigmática que suscita muchas preguntas y provoca la imaginación. Su metamorfosis de inquisidor de herejes, judíos y moros en Sevilla a cura que comparte en solidaridad la miseria de sus feligreses negros y esclavos en América, ¿será acaso una metáfora de la teología latinoamericana de liberación?

Al siguiente día de haber hablado con Sierva María, el padre Aquino amanece misteriosamente muerto en un aljibe. Su deceso se utiliza como la prueba final de la posesión satánica de la joven. De ahí en adelante, el texto fluye veloz hacia el destino trágico de los amantes apasionados, como con celeridad se aproxima hacia su fin la empresa imperial más ambiciosa de la cristiandad, la evangelización del batiburrillo de sangre americano. Los demonios se aprestan a enfrentarse al amor.

Las clandestinas noches de poesía, pasión y ternura no quedan ocultas. La sociedad del chisme las transforma en paganas y orgiásticas saturnales entre el sacerdote y la endemoniada joven, de quien se dice incluso que está preñada. La huida de Martina Laborde, la monja encarcelada, la muerte del padre Aquino, el desorden espiritual del sacerdote Delaura, todo ello se le adjudica a Sierva María.

Cayetano, "recién liberado de las servidumbres de la razón", (196) planea fugarse con Sierva María. "Su obsesión", dice el texto, "era huir lo más lejos posible de la opresión del mundo cristiano" (195). Entra precipitadamente al convento para intentar liberar a Sierva María, pero allí es capturado por un enjambre de monjas que le rodean de crucifijos y le increpan con la famosa exclamación evangélica del exorcismo: "*¡Vade retro, Satana!*" (196). De ese entrampamiento no puede evadirse el infeliz sacerdote. Rendido física y espiritualmente, se entrega en las manos severas del Santo Oficio. Termina trágicamente, como enfermero de leprosos, en vida íntima cotidiana con ellos, comiendo, durmiendo y lavándose en su compañía, sin nunca obtener la gracia anhelada de contraer la infame dolencia.

La conmoción lleva al obispo a intensificar las sesiones de exorcismo. Se trata de un verdadero auto de fe en que el exorcista episcopal y la joven, poseída de una cólera infinita digna de la más rabiosa energúmena en la historia, se enfrentan en duelo pavoroso. El relato se torna enigmático al mostrar la indignación de Sierva María matices típicos de los textos clásicos de poseídas y energúmenas. En el escenario del exorcismo prevalece un entorno satánico que hace recordar el delirio de uno de los curas de Macondo, el padre Antonio Isabel, quien contagiado por los aires alocados del pueblo, llega a pensar que "probablemente el diablo había ganado la rebelión contra Dios, y que era aquél quien estaba sentado en el trono celeste, sin revelar su verdadera identidad para atrapar a los incautos".[15]

La novela se precipita a un final en el que prevalece la muerte. El drama atroz de Sierva María comienza un 7 de diciembre, día de su cumpleaños; culmina el próximo 29 de mayo.

> *Sierva María no entendió nunca qué fue de Cayetano Delaura, por qué no volvió con... sus noches insaciables. El 29 de mayo, sin alientos para más... la guardiana que entró a prepararla para la sexta sesión de exorcismos la encontró muerta de amor en la cama con los ojos radiantes y la piel de recién nacida. Los troncos de los cabellos le brotaban como burbujas en el cráneo rapado, y se les veía crecer* (198).

Sierva María, María Mandinga, representante de un mundo mestizo posible, libre de las normas represivas de un imperio cultural, político y religioso en decadencia, es sacrificada en el altar de la contienda contra los demonios de la libertad y el amor. La parábola de la tragedia del desencuentro de los mundos que habitan el mundo americano concluye, sin embargo, con una extraña nota de futuro y esperanza: A pesar de todo, los cabellos de Sierva María continúan creciendo. El crecimiento milagroso de su cabellera es el triunfo final de la vida y el amor sobre los poderes diabólicos de la muerte. Por los pueblos del Caribe, concluye García Márquez, se riega la leyenda de una marquesita, de luenga y hermosa cabellera, venerada por sus muchos milagros.

Excurso: Sobre demonios y exorcismos

La creencia en la existencia de espíritus malignos o demonios ha estado presente en la cristiandad desde sus inicios. También se encuentra en los relatos evangélicos la idea de que esas entidades espirituales maléficas pueden posesionarse de las almas y los cuerpos, e igualmente pueden ser expulsadas de sus residencias humanas. En el curso de la eclesialización de la religiosidad neotestamentaria, las autoridades de la iglesia se arrogaron el monopolio del reconocimiento y la expulsión de los demonios. Se diseñaron unos rituales muy elaborados para ello y se designó a unos sacerdotes como exorcistas oficiales.[16] Sierva María padece los rigores más extremos del exorcismo eclesiástico, ya que se le considera poseída por los peores espíritus malignos.

Los teólogos de la iglesia primitiva concibieron la idolatría como una forma compleja y colectiva de acción demoniaca para controlar y engañar a los seres humanos. Esa concepción se revivió en la conquista de América, a los fines de demonizar las religiones autóctonas y legitimar su erradicación violenta, como muestran las excelentes investigaciones de Pierre Duviols.[17] Con semejantes móviles de control ideológico, se lanzó acusación similar de idolatría demoniaca contra las religiones que los negros esclavizados trajeron de Africa y en las que trataron de preservar un ámbito de refugio

espiritual. Comenzando en el siglo dieciséis, con evidentes objetivos políticos, se popularizó en América Latina la creencia en las potencias diabólicas y se multiplicaron las acusaciones de consorcios con Satanás y su legión de secuaces. En América, el Diablo gozó de renovados bríos.[18]

En algunas iglesias protestantes y evangélicas, la ruptura con la iglesia católica no ha llevado a desechar las ideas sobre los demonios, como sucedió con las relativas al limbo, el purgatorio, los santos, las vírgenes y la eficacia divina de los sacramentos. En algunas de estas confesiones y sectas, lo que ha sucedido, por el contrario, es más bien una proliferación de las alegadas posesiones diabólicas y la democratización de los facultades exorcistas. Se multiplican los demonios mientras escasea el amor.

Quizá sea cierto aseverar que hoy en América Latina vivimos en un ambiente más demonizado que en otras épocas. Desde otra perspectiva a la de García Márquez, la escritora mexicana Elena Poniatowska ha explorado literariamente, con excelente sutileza y sensibilidad femenina, el entrecruce enigmático entre lo angélico y lo demoniaco en su hermosa novela *La "Flor de Lis"*.[19] De nuevo se enfrentan, aquí y allá, el amor, los demonios y las aspiraciones jerárquicas de dominio de cuerpos y almas.

Notas:

1. Sin pretender agotar su larga lista de escritos, la siguiente es la principal producción literaria de García Márquez: *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1958), *Los funerales de la mamá grande* (1962), *La mala hora* (1962), *Cien años de soledad* (1967), *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada: Siete cuentos* (1972), *El otoño del patriarca* (1975), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *El general en su laberinto* (1989), *Doce cuentos peregrinos* (1992), *Del amor y otros demonios* (1994), y *Noticia de un secuestro* (1996).

2. *Cien años de soledad* (Madrid: Cátedra, 1995, la famosa primera edición fue de 1967, por la Editorial Sudamericana, de Buenos Aires), pág. 80.
3. Ibid., pág. 538.
4. *Cien años de soledad*, p. 524.
5. Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana* (Madrid: Mondadori, 1990), pág. 19.
6. Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios* (Nueva York: Penguin Books, 1994). Las citas directas se referirán a esta edición y los números de las páginas aparecen entre paréntesis.
7. Cf. José L. Méndez, "*Del amor y otros demonios* es una especie de viaje a la semilla, un peldaño más en una peregrinación regresiva al vientre materno de un realismo mágico nacido de la conquista y colonización de América..." "Sobre amores y demonios", *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), Nueva Edición, año viii, núm. 31, pág. 385.
8. Mario Vargas Llosa, *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio* (Barcelona: Barral, 1971), pág. 532.
9. Jacques Lafaye, *Quetzalcoatl et Guadalupe: La formation de la conscience nationale au Mexique* (Paris: Gallimard, 1974; México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1977).
10. *Cien años de soledad*, págs. 145, 154 y 179s.
11. Olokun es uno de los *orishas* más poderosos, en la religiosidad afroamericana. Gran señor andrógino de los mares, se le considera responsable de un diluvio universal y se le asocia íntimamente con Yemayá. Véase Raúl Cañizares, *Walking in the Night* (Rochester, Vermont: Destiny Books, 1993), págs. 50, 53, 57 y 63.
12. Sobre la ficcionalización de la realidad americana por los primeros europeos que escribieron sobre ella, es muy provechoso el libro de Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América* (La Habana: Casa de las Américas, 1984).
13. Se trata de Isabel Freyre, dama portuguesa que no cedió a los requiebros amorosos de Garcilaso y se casó con otro. Murió joven, de parto. De acuerdo a una estudiosa de Garcilaso, "Doña Isabel... se le ofreció con el doble incentivo de su belleza y de su imposible... El culto apasionado y fervoroso que Garcilaso rindió a esta mujer, aun después de su muerte, se manifiesta patéticamente en toda su obra... Muy pocas veces el poeta se olvida de la intima y secreta tragedia de su corazón." Margot Arce de Vázquez, *Garcilaso de la Vega: Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1975), págs. 43ss. Delaura dice que era una dama "sin mayores gracias" (168), pero Arce de

Vázquez ensalza su belleza. Lo importante, sin embargo, es el amor apasionado fuera de ley, que el amante siente como una posesión irresistible de su ser, y que no logra alcanzar la felicidad de la unión deseada. La tragedia alcanza lo sublime mediante la poesía.

14. Dos infundios circularon sobre las estrechas relaciones entre el obispo y Delaura. El primero, que habían sido amantes en Salamanca; el segundo, que el sacerdote era hijo sacrílego del obispo. Es parte de la construcción social del rumor, importante en algunas obras de García Márquez, que tiene sustancial eficacia para la determinación del destino humano, independientemente de la relación entre los dichos y los hechos.

15. *Cien años de soledad*, pág. 298.

16. Para la puesta al día, siguiendo muy de cerca la ortodoxia tradicional católica, de la doctrina sobre Satanás y los demonios, y los procesos eclesiásticos de exorcismo según el *Ritual romano*, véase el libro de Monseñor Alfonso Uribe Jaramillo, *Angeles y demonios* (Buenos Aires: Editorial Lumen, 1995).

17. Pierre Duviols, *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial: l'extirpation de l'idolatrie entre 1532 et 1660* (París-Lima: Institut Français d'Études Andines, 1971). Cf. Luis N. Rivera Pagán, *Evangelización y violencia: La conquista de América* (Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Cemí, 1992), págs. 255-279.

18. Cf., Fernando Cervantes, *The Devil in the New World: The Impact of Diabolism in New Spain* (New Haven: Yale University Press, 1994).

19. México, D. F.: Ediciones Era, 1988.

Demonios, tambores y la razón moderna

*Enrique Schäfer**

Mucho ha venido experimentando el hombre
desde que somos palabra
y oímos unos de los otros;
pero en breve, seremos canto.
(Federico Höelderlin)

El poeta alemán romántico, Federico Höelderlin, presupone que usamos el lenguaje para *oírnos* unos a otros. Este poeta murió en 1843, supuestamente loco, en Tubinga, un bello lugar en el que mucho después estudió Luis Rivera Pagán.

Para hablar del protestantismo en América Latina, primero tenemos que preguntarnos si esta presuposición es falsa; si los protestantes -y sobre todo los misioneros- hemos venido mas bien exclusivamente para *hablar* y no *oir*. Pero nuestra reflexión acerca de la literatura latinoamericana y de sus perspectivas para la teología, basándonos en las cátedras presentadas por Luis Rivera Pagán, no se trata sólo de esto. Esta literatura no nos presenta sus frutos maduros para el consumo teológico; no es una *ancilla teologiae*, una "Sierva María de la Teología". Es una Sierva Maria

* Enrique Shäfer es profesor del SBL.

de los Angeles María Mandinga. Por ello no se trata tanto del hablar y del oír, sino mas bien de que "en breve, canto seremos". Ahora bien, el hecho de oir y no solamente hablar, perturba las costumbres. ¿Qué "relajo"[1] será aquello de "ser canto"? Veamos.

Para tratar de ver este asunto de una nueva literatura en este continente, me permito aquí hacerlo relajadamente, o sea, sin tensión muscular ni mental. Escribo a partir de mis memorias de las conferencias de Rivara Pagán, sin tenerlas por escrito delante de mí y sin hacer referencias escrupulosas a su texto. Sólo mencionare algunos aspectos de la riqueza temática presentada en la cátedra, temática acuñada por la diversidad de las culturas y la mezcla increíble, un tanto desordenada, de impulsos creativos. Haré aún menos: no pretendo responder nada, pero sí trataré de plantear algunas preguntas. Por el "relajo" que presenta la literatura, entonces, me relajo y dejo de lado la escrupulosidad académica.

Si se escribe el nombre *Sierva-María-de-los-Angeles-María-Mandinga* en una palabra, ya no se sabe de lo que se está hablando. Los viejos esquemas de ver el mundo ya no le hacen frente a este símbolo de lo que Darcy Ribeiro llama los "nuevos pueblos". No sabemos de lo que se está hablando: si de los ángeles o de los ángeles caídos; si de la María virgen purísima o de la María Mandinga de los ritos de mezcolanza; si de la racionalidad de la servidumbre a la ley o de la magia de un remoto recuerdo que se hace futuro presente en el sonar de los tambores nocturnos. Peor todavía: son los viejos esquemas los que dictan mi palabra. Existe una vaga esperanza, quizás, de que estos esquemas hayan cambiado un poco. Sin embargo, no nos los podemos quitar como si fueran una vieja camisa, pues *somos* estos esquemas y, a la vez, no los conocemos.

Ahora bien, a pesar de mi limitación, ¿cómo hacer frente a la tarea de encontrar algo relevante para la teología en las cátedras de Luis Rivera Pagán sobre la literatura latinoamericana? Quizás ayude dejar de lado precisamente todos aquellos elementos que directamente aluden a la Biblia o al pensamiento cristiano: "el ejemplo de *Job*, el poeta como profeta, liberar los textos de sus

intérpretes oficialistas..." Interesante, pero muy bien manejable para nosotros- sospechosamente bien manejable. Mis preguntas son, entonces, ¿qué es lo extraño, lo "salvaje"? ¿Qué es lo que perturba y molesta a nuestras acostumbradas verdades?

Magia, historia y condición postmoderna: escatología

¿Tenemos que despedirnos de una escatología que busca "instalar el Reino de Dios en la tierra" para poder descubrir las posibilidades escatológicas en el presente?

El así llamado "realismo mágico" de García Márquez perturba nuestras nociones supuestamente claras de lo que es la realidad. ¿Qué más es posible en esta realidad, en la que de repente puede aparecer de la nada una nube de mariposas amarillas? ¿Qué potencial de futuro tiene esta actualidad? Pero el realismo mágico también confunde -en el sentido más estricto de la palabra confundir- lo que percibimos como pasado, futuro y presente.

"Imaginar la historia y recordar el futuro," dice García Márquez. Pero nosotros tenemos el futuro enfrente, vamos hacia él y venimos del pasado. Carlos Lenkersdorf, un amigo de México, me contó de los *tojolabales*, que perciben el futuro en la espalda; no lo pueden ver, mientras que están cara a cara con la historia (otro sentir que es opuesto a nuestro concepto de la historia). Quien recuerda el futuro no lo tiene como proyección y mucho menos como extrapolación del presente. Para tal persona no puede existir la teleología histórica con fines circunscritos y claros que dirigen el actuar de los humanos o, incluso, el transcurrir objetivo de la historia. No existe esta herencia evolucionista de la Ilustración, la que a su vez fue heredada de una exaltación de la escatología apocalíptica. ¿Qué significa esto para nuestras discusiones teológicas?

Con la afirmación de que la historia no se percibe como un transcurso teleológico que se rige por un objetivo absoluto, el discurso literario proclama la "condición postmoderna". No es que

ya no haya historia -esto tampoco lo afirman los autores postmodernos.[2] Pero sí se acercan a la posición de los *tojolabales*: no pueden ver el futuro. Es el fin de los grandes proyectos de la modernidad, el primero de los cuales fue la misma conquista de este continente. Ya no es aceptable sofocar la vida actual y las posibilidades insólitas que ésta alberga debajo de la supuesta necesidad histórica, casi natural, de los procesos objetivos que, sin embargo, al examinarlos resultan ser nada más que los proyectos de algunos.

En cambio, la gente se "imagina la historia" por su memoria mítica y extrae de ella las posibilidades insólitas que moran en el presente para construir, paso a paso, un futuro digno. ¿Por qué, entonces -pregunta Carpentier- tocar la trompeta del fin de los tiempos y no la del comienzo de los tiempos?

Una respuesta cristiana sería que la apocalíptica salva al presente de los desposeídos por medio del futuro. Y también se sabe de la literatura que "lo fabuloso yace en el *futuro*" (Carpentier). Pero esta respuesta no me basta si sólo da marcha atrás hacia los grandes proyectos de la modernidad. Es necesario ver más de cerca a la apocalíptica. Esta tradición de praxis cristiana, precisamente *no* habla de que se *construirá* el Reino de Dios en la tierra mediante un proceso histórico continuo. Ni la esperanza del mismo Jesus era de este tipo, según se puede apreciar en los evangelios. Por ello, si bien es doloroso, pienso que debemos decirle un nostálgico "adiós" a esta idea que nos ha motivado tanto.

¿De qué se trata entonces? Se trata de que la apocalíptica dice que "lo *fabuloso* yace en el futuro"; lo fabuloso de una ciudad maravillosa, donde el oro es de tan poco valor que se construyen las aceras de él. Hay que *recordar* este futuro en los tiempos de la "sequía mesiánica" (Elsa Tamez). Habría que confabular en y para el presente algo de la memoria de aquella sociedad sin malvados, donde Dios campea entre los seres humanos. Confabulando con la fantasía (pero no con el programa utópico preparado), que sabe ver lo que existe, se rajan los rígidos muros de lo real sofocante e irrumpe lo insólito, sobre el cual se dan los próximos pasos. Quizás

tendríamos que pensar en una escatología que toma en serio que, para Pablo, el apocalíptico, era fundamental que la gracia irrumpiera en el presente como forma de participar en una esperanza vivida y fructífera en la actualidad.

Magia, gracia y el presente: milagros

¿Debemos entender los milagros como una "magia" especial que rompe las coerciones del presente y deja brotar a las posibilidades inesperadas?

"Todo es una crónica de lo real maravilloso", dice Carpentier. Y lo maravilloso se puede entender, en la literatura presentada, como lo mágico. La magia hace brotar lo insólito y lo inesperado en un instante del presente, cambiando así al presente mismo y a las perspectivas que permite vislumbrar. La magia, la que invoca la literatura, se puede ver como un tenaz insistir en que la dominación, la desesperanza, y los caminos cerrados, con ello no han agotado la realidad: siempre existen algunas posibilidades. Por esto, lo mágico se torna en lo maravilloso.

Y, ¿cómo suele el cristianismo imaginarse que irrumpe la gracia? ¿A través de algo que la Ilustración describió como autonomía? ¿Autonomía frente a qué y para qué? ¿De dónde viene esta autonomía del individuo solitario, si no de un cielo imaginado de la razón pura? La autonomía humana se fundamenta, según las tradiciones ilustradas, en la razón humana y se contrapone a la sociedad y a la naturaleza, las cuales se conciben como reino de la necesidad. En el mundo moderno, la gracia como libertad refuerza a ese individuo solitario frente a las compulsiones de un mundo objeto; y con ello refuerza la contraposición entre el sujeto individual y el objeto cosificado.

Pero la magia irrumpe desde el mundo mismo, desde el recuerdo mítico y cultural, desde la música y el baile ancestrales, desde un inusitado y sorprendente movimiento de la naturaleza, como las mariposas amarillas o un eclipse solar que se acuña en un ojo

como una advertencia inadvertida. En el pensamiento mágico, hasta la naturaleza deja de ser objeto y se vivifica. Lo mágico no cae de ningún cielo trascendente, pero trasciende lo actual y produce algo nuevo.

Lo nuevo que se extrae del pozo de lo ancestral, no pretende ser más de lo que ya existe. No cae de ningún cielo, sino que se genera de las combinaciones inusitadas de las remotas posibilidades de lo que ya existe; y, de repente, uno se encuentra frente a nuevas alternativas -maravillosa y milagrosamente.

¿Y los milagros cristianos? En la praxis de Jesús, los milagros hacen *presente* el reino de Dios para aquellos que ya no ven posibilidades, que ya no tienen suficiente vino para su fiesta de bodas: los milagros abren nuevos caminos y crean nuevas posibilidades. Si consideramos que lo más importante de los milagros es que contradicen las leyes naturales y, por lo tanto, tienen que venir de algo supranatural, nos orienta más bien a la oposición moderna entre razón y natura. Las leyes de la naturaleza no son lo que nosotros nos imaginamos que son. Y si los milagros contradicen o no a estas leyes, ¿será ésta una cuestión teológica actual o más bien una cuestión, un poco empolvada, de las ciencias de la naturaleza? ¿No sería mucho más interesante comenzar a concebir los milagros como -dicho esto con cuidado- una magia especial, para romper las coerciones del presente y dejar brotar las posibilidades inesperadas?

Identidades, fiestas y pueblo: protestantismo latinoamericano

¿Cuál es y cual podría ser la relación del protestantismo latinoamericano frente a las identidades insurgentes que se desarrollan a partir de la recuperación de raíces étnicas y religiosas completamente distintas?

Posibilidades inesperadas se dan, por ejemplo, cuando se combinan culturas diferentes. El cristianismo mismo es el resultado

de un mestizaje entre la cultura judía de Jesús y el helenismo de Pablo. María Purísima Mandinga representa la posibilidad de un "nuevo pueblo", pero, igualmente, los demonios sagrados del Santo Oficio, que no saben más que abortar todo lo que no es de ellos. Y, si bien el cabello de María Mandinga sigue creciendo, ella ha pasado por los exorcismos demoníacos de la jerarquía eclesiástica. ¿Qué es lo propio de ella? ¿Cuál es su identidad?

¿Qué otra cosa es la identidad que reconocerse uno mismo? Soy yo, el hijo de..., el padre de..., el compañero de... Y es bueno que sea así. Tener identidad significa poderse reconocer como aquél o aquella que creció en medio de otros y ha aprendido de ellos a ser alguien reconocible. Tener identidad es también ser reconocido por otros. La identidad, por tanto, se construye, crece y nunca termina de completarse. Consiste tanto del pasado, de la memoria de todos los que han sido presentes en una vida, como del presente y de las perspectivas que presenta el futuro "recordado". Se construye a partir del campo o de las ciudades, de un pueblo indígena, de un *terreiro* de Candomblé o del recuerdo de los antepasados italianos. Si bien existen las tradiciones, es ingenuidad romántica pensar que exista algo como una identidad pura, sea indígena, africana o europea. Así como en los cañaverales inmensos de Brasil se ha venido formando un nuevo pueblo campesino y mestizo con una cultura propia, según lo destaca Darcy Ribeiro, en todo el continente se construyen nuevas identidades. La identidad se construye en la historia.

Pero las fuentes ancestrales de los componentes que se encuentran en este gigantesco inventario cultural son diferentes. Si la tierra es el referente clave para los indígenas y la música el de los africanos, ¿cuál es el de los españoles? y, más específicamente, ¿cuál es el de los protestantes? ¿Acaso el libro? ¿Cómo se comprende la danza y la glosolalia pentecostal en este contexto? ¿Acaso ya son los primeros pasos en los que el protestantismo pierde su identidad puritana y se transforma, por el intercambio con otros componentes, en una nueva identidad? ¿En qué se convierte el protestantismo?

El protestantismo ha llegado a ser, innegablemente, un componente del inventario cultural de América Latina. Pero, ¿qué peso tiene? y ¿qué causa propugna? Cuando llegaba el protestantismo a América Latina, la causa estaba bastante clara. Muchos estaban de acuerdo con la palabras programáticas de Josiah Strong al referirse a los pobladores de estas tierras: "salvajes no conversos" que no crean nada, no consumen nada, y no valen nada en el mercado mundial. Cuando el Evangelio renueva sus corazones, ellos sienten la necesidad de tener vivienda y ropa, libros, relojes, órganos de gabinete y máquinas de coser, arados, segadoras y molinos de harina y todas las comodidades y conveniencias de la civilización cristiana.[3]

Hoy día, cuando tanta gente ya no tiene lugar en ese mercado de la "civilización" y se convierten en los "salvajes" de las grandes urbes, de las orillas de las carreteras y de los parajes devastados, ¿qué sucede? ¿Se hacen nuevamente inconversos? ¿O se vuelven pentecostales? Muy poco probable es, en todo caso, que se vuelvan metodistas, luteranos, reformados, bautistas o nazarenos... con toda la pompa o con todo el legalismo.

¿Cuál es el papel liberador de los cristianos protestantes frente a las luchas del continente, las cuales tienen cada vez más marcados razgos de luchas étnicas? ¿Cómo se puede evitar que las iglesias terminen siendo meros agentes de una dominación más sutil? Las tradiciones africanas e indígenas son tradiciones de sublevaciones potenciales, ¿donde está el protestantismo?

Narración, símbolo y pecado: la Biblia

¿Cómo se puede resolver la tensión que existe entre la anárquica proliferación de sentido y, con ello, de modos de vida, desde las mezclas culturales y la literatura por un lado, y los beneficios que brinda la legalidad y la domesticación del sentido a tantos protestantes pobres?

La teología conceptualiza, las narraciones narran. El realismo mágico quizás es la exaltación del modo normal de leer narraciones: exalta la fuerza de las connotaciones que se producen siempre cuando se leen textos. Los textos movilizan las imágenes de la memoria, y éstas movilizan la fantasía, la que, a su vez, produce más connotaciones. Las connotaciones transgreden los límites que los conceptos ponen a la razón. En su habilidad de producir estas transgresiones, la literatura se constituye en un campo de la imaginación y del "recuerdo peligroso" (como diría Ernst Bloch).

Lo que la función connotativa es al nivel operativo, son las imágenes mismas al nivel temático: la fiesta, la embriaguez, los tambores, los sacrificios de gallos, el baile, la música, el jazz... Todo eso se constituye en espacio de transgresiones posibles, las cuales son la fuente de las tradiciones culturales que entran a la construcción de identidades insubordinadas.

Pero estos símbolos no son *meros* símbolos. Los meros símbolos no existen. Símbolos y signos en general no son simplemente comentarios acerca de algo, sino que tienen *efecto*. Las relaciones simbólicas no son irreales o meramente imaginadas. Los símbolos son *prácticas* culturales que ejercen efectos. Enunciar es actuar. Los que leen literatura no terminan iguales a ella. Podría ser, entonces, que la literatura compense el dolor y tranquilice a los lectores. Pero la literatura como espacio de transgresión simbólica ya ejerce la transgresión y tiene sus efectos en que se forman identidades rebeldes desde de la transgresión simbólica. Si no fuera así, ¿por qué se habrían quemado tantos libros?

Lo mismo puede decirse de muchas historias bíblicas y del imaginario apocalíptico. "Egipcio", el "éxodo", o bien el "666", "Abadón", "la bestia" y "los que aguantan en paciencia ardiente." Todas estas palabras son imágenes cuyo sentido sobrepasa los acontecimientos históricos y provoca un actuar frente a éstos.

La praxis protestante, ¿será una transgresión simbólica de las leyes impuestas? ¿O sigue, más bien, muy de cerca a esas leyes?

Transgresión es pecado. ¿No opinan muchos convertidos que las leyes religiosas, en buena concordancia con las leyes políticas, garantizan una vida segura y sin miedo en medio de los torbellinos de la historia? La transgresión simbólica del orden impuesto ¿no es mas bien una amenaza real a la posibilidad de sobrevivir más o menos decentemente en el reducto privado? ¿No es esto también una identidad latinoamericana? Si los tambores en Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez llaman a la sublevación étnica, ¿a qué llaman los cantos en la mayoría de nuestras iglesias? Y, además, ¿son tan deseables las sublevaciones? ¿No habrán otras posibilidades de acción más humanas?

Narración, verdad y diálogo: sentido creativo

¿Cómo se puede tratar en la praxis protestante de este continente y en la teología, con las exigencias de una hermenéutica narrativa consecuente: relegación de la razón racionalista por la fe y el testimonio, concepto relacional y dialógico de la verdad, y apertura hacia el diálogo interreligioso?

El "trabajo del sentido" (Paul Ricoeur) a través de la fuerza connotativa de textos literarios, brinda un beneficio muy directo a la teología. Recuerda que la Biblia no es un libro para-científico, sino narrativo. La pretensión científica haría de la Biblia nada más que un tratado pseudo-científico. La Biblia no *representa* verdades eternas para un lector temporal, ni un informe histórico de lo acontecido. Ella reconstruye historias y mitos como *testimonios* de *fe*. Y por esto existen tantas contradicciones y tantos libros diferentes en el canon.

Lo importante del aporte literario puede notarse cuando se compara el *trabajo connotativo* con el postulado de la *representación*. La idea de que la realidad se refleja en el conocimiento, apenas se consolida como teoría a partir de la distinción que estableció René Descartes entre el sujeto pensante y el objeto extendido. El último se refleja en el conocimiento del

primero. Esto no es cierto ni para el conocimiento de los objetos más "planos"* de la vida cotidiana. Pero el mito, el cuento mágico y virtualmente cualquier narración, sin ninguna duda, trabajan activamente para construir sentidos siempre nuevos y diferentes en la percepción e imaginación humanas. Contribuyen a que se construyan mundos imaginarios reales, según reglas relativamente independientes de otros campos de la reproducción social. Lo imaginado puede brindar datos para actuar con bastante acierto, pero no es una imagen de la realidad, ni pretende serlo. Y en esto, precisamente, reside la fuerza de los mitos y de las narraciones: abren muy fácilmente nuevos horizontes de acción.

¿Qué significa esto para la teología? Se podría responder lo siguiente. Primero, significa que ya no se le atribuye a la razón lo que es de la fe y de la esperanza, o sea dar testimonio de la experiencia con Dios. Segundo, que no existe una forma canónica de la fe cristiana, así que la palabra de Dios nos interpela y nos abre nuevos caminos, múltiples e inesperados, siempre y cuando provengan de Dios (*visum es Deo*). La verdad ya no reside en esta o aquella posición sino que se da *entre* ellas: en las relaciones de diálogo, de cooperación y de lucha. En consecuencia, esta hermenéutica abriría, como se puede suponer, nuevos caminos en el diálogo interreligioso. ¿Será esta proposición todavía aceptable para los protestantes de este continente? Si no es así, ¿bajo qué condiciones podría llegar a serlo?

Dioses, demonios y dominación: poder

¿Cómo podemos enfrentar, como teólogos y teólogas, pastores y pastoras, el hecho -tan inadvertido por el subjetivismo teológico- que el campo religioso es un campo de lucha de poderes objetivos mucho más fuertes que los individuos creyentes?

---

* Nota de la redacción: El autor utiliza aquí la metáfora "planos" en el sentido de la realidad vista en un espejo: unidimensional, extendida, sin cambios, algo sobre el cual tenemos control.

Cayetano Delaura es un individualista ilustrado. Por tanto, es legalista y, a la vez, completamente ingenuo frente a los poderes demoníacos de las fuerzas religiosas que libran su lucha alrededor de la identidad mestiza de su amada. Y sucede sólo por casualidad que él está de por medio con sus sentimientos desesperadamente castrados por su formación. Lo que se libra alrededor de Sierva María es una lucha entre los dioses. Con la misma fuerza implacable actúan los poderes del dios racionalista dominante en la institución del Santo Oficio, como los dioses de la sublevación africana incorporadas en aquella María, sierva de tantos. El ilustrado no puede ver los demonios, porque no cultiva ilusiones acerca de nada, y menos acerca de su propia razón y las capacidades de ésta. Reclama los derechos codificados del individuo libre, como si esto valiese de algo cuando los dioses y los demonios luchan. Pero para esta persona no hay posibilidad de transgredir las leyes y de contar con la solidaridad de los negros con la pareja...; queda la desesperanza individual. (En esto, me parece ser tan existencialista como el mismo León Felipe.) En fin, el sujeto racional está tan enfocado en sí mismo que no logra percibir las tremendas fuerzas objetivas que implacablemente determinan sus pasos.

Lo sagrado parece ser, para la conciencia moderna, el tranquilo campo de la piedad subjetiva. Pero, por mucho que lo sea, esto sólo oculta que lo sagrado es, por excelencia, el campo de lucha sin piedad entre los poderes de la historia; luchas que se dan en el nombre de dioses y demonios. Lo sagrado no es el campo de la buena voluntad, sino del poder. Lo sagrado es dominado por fuerzas colectivas, sobre todo por los poderosos, como advierte León Felipe. Y, a la vez, lo sagrado domina, de una forma irresistible, a los seres humanos, a su imaginación y a sus prácticas. Todas las creencias en referencia a los dioses se acumulan en sus propios ministros y se vuelcan contra los creyentes como un poder ajeno, suficientemente fuerte para hacer con ellos lo que le complazca: beneficiarlos o aplastarlos. O bien, el poder se vuelca contra otro poder religioso para librar una lucha entre los poderes delegados como una lucha entre los dioses. Las decisiones de los individuos cuentan poco o nada; mas bien están tan cautivos por los límites

que les impone el poder delegado, que no pueden ni imaginarse escapar de ellos. De esta forma, Cayetano Delaura, quien se refugia en la auto-destrucción penitenciaria, actúa así frente al tácito mensaje del poder religioso: "Tú no vales nada, el que vale es el dios" -¿o es el demonio?

Como cristianos, si leemos en la Biblia acerca de los profetas cúlticos en tiempos de Jeremías o del propio Jesús entre los fariseos, saduceos y Herodes, nos damos cuenta que la triste historia de Cayetano Delaura no está muy lejos de las luchas religiosas de hoy. La pregunta que surge para una teología liberadora es ¿cómo contrarrestar esto? ¿Tenemos instrumentos suficientemente desarrollados para evitar que los demonios del poder se apoderen de nuestras prácticas? ¿Tenemos los métodos para detectar los mecanismos sutiles de la dominación simbólica?

La "venganza de los dioses", el discernimiento y Jesús: criterios

En un contexto de dominantes, dominados y sublevados ¿cuáles podrían ser criterios cristianos para ayudar a resolver los conflictos y regular una convivencia de todos?

La cuestión de los demonios requiere el don del discernimiento. En la Sierva María o en el Santo Oficio, ¿en cuál están los demonios? ¿O acaso están en ambos? ¿O estarán, acaso, en el autor de la novela que confunde todo?

El asunto es serio. ¿Qué responder, si Alejo Carpentier no cuenta de la "venganza de los dioses" negros? El dios de los europeos y de los norteamericanos ha sido cruel; pero, ¿venganza?

Si se trata, en el diálogo con la literatura, de un diálogo intercultural e interreligioso serio, en busca de una nueva cultura latinoamericana, no se puede esquivar la cuestión de cómo se regula la convivencia de los diferentes, con todas sus diferencias, y sin la dominación de unos sobre los otros. De este modo, los

criterios no pueden derivar de una sola posición. El Santo Oficio, por ejemplo, está completamente claro de que Sierva María tiene demonios; el silogismo teológico lo comprueba. Pero, ¿tiene razón?

Los criterios deben tomar en cuenta la relación existente entre los que están en el juego. Jesús, por lo menos, miraba siempre a los más débiles según cada situación. ¿Será un criterio, entonces, decir que los que son más débiles en cada situación dada merecen el privilegio de que sus deseos y necesidades se satisfagan primero? Pero ¿qué pasa cuando los débiles hablan de la venganza de sus dioses?

Llanto universal, dolor particular y vida: teología

Frente a la tendencia de hablar de manera abstracta de la muerte y del dolor ¿cómo articular una teología de la vida, que consuele el dolor particular y afirme la vida concreta de tantas personas con tantas culturas diversas?

El llanto *universal* que León Felipe nos muestra me parece un tópico tan metafísico como la desesperanza en los tangos de Discépolo. Motivados ambos por el exilio, por la lejanía de lo anhelado, por la distancia -en fin, por una *saudade* infinita- transforman un dolor muy concreto en una negación tan universal como abstracta. El llanto universal parece así una legítima contraparte de la incertidumbre existencialista que conlleva la pregunta un tanto pesada ¿quién soy yo?, igualmente abstracta.

El dolor metafísico es insípido. Es el dolor purísimo que habita en las sacristías que los inocentes monaguillos admiran, cuando se refleja pálidamente en las caras pergaminas de viejos sacerdotes, saturados del día a día de una vida de aburrimiento. El llanto universal es aburrido. Y no es el llanto de Jesús. Este sí era muy concreto, era el llanto de la tortura que los soldados romanos le proporcionaron a un pretendiente del trono; era un llanto de sangre, de sudor y de lodo.

Por ello, un diálogo en nombre del llanto universal no será nada más que la peor de las pláticas de anémicos señores corbatudos en acondicionados salones de conferencia. Y, de lo contrario, el diálogo sobre el dolor particular puede convertir tales rondas en fuentes de nuevas ideas. El dolor sí es una experiencia común entre los seres humanos. Pero ¿es lo mismo la "universalidad del llanto" que la "ecumenicidad del dolor"? Para que las experiencias del dolor ayuden a entrar en un verdadero diálogo transformador, tienen que tomarse en cuenta las diferencias entre los interlocutores. Cada quien sabe hablar y tiene que hablar de sus experiencias muy específicas de dolor -y esto no es todo- hay que lograr saber tambié, cómo se nombran sus alegrías.

La *teología*, de esta forma, no se limitaría a negar la muerte como tal, como un hecho universal y abstracto. Una "teología de la vida" que se contente con negar la muerte como la negación absoluta de la vida, no es más que una teología de la "pura vida" (como dicen los costarricenses para decir que todo está bien). Una teología de la vida conocerá el dolor en su particularidad y sabrá cómo se afirma la vida en las muchas y diferentes culturas que se mezclan en las Siervas-Marías-de-los-Angeles-Marías-Mandingas. Reconocerá cómo Dios participa de las alegrías y fiestas en las barracas de los esclavos negros y del son de los tambores; y se preguntará: ¿será que los espíritus mandingos son angeles no tan caídos como tendemos a creer? Quizás lo llegaremos a saber algún día, ya que "*mucho ha venido experimentando el hombre desde que somos palabra y oímos unos de los otros; pero en breve, seremos canto.*"

Notas:

1 Necesaria nota lexicográfica para los medrosos entre los lectores. Según Larousse, la palabra "relajo" viene de "relajar"; aflojar, laxar, ablandar. Se relajan los músculos para que se pueda divertir el ánimo con algún descanso, para que la persona se haga menos rigurosa y relaje la severidad. Y es justamente esto como actitud de entrada lo que la literatura exige al protestantismo: deshacerse de su rigurosidad, de sus tensiones, su "correctitud" (en inglés *political correctness*, palabra que no tiene traducción al español) y sus miedos (que de todas formas no tienen nada que ver con el temor <la timé de los griegos> frente a lo santo, sino más bien con el terror a lo profano). Y si la palabra "relajo", en algunos países latinoamericanos, significa "desorden", "putería" y demás...está bien tal cual. Porque esto es justamente lo que la mente tensionada, severa y correccionada connota cuando se imagina los ritos negros en barrios de miseria, las danzas, los gallos, el guaro, los tambores, los demonios. De esto tratan los libros de Alejo Carpentier y de Gabriel García Márquez. Pero en fin, no se le constriñe a nadie, ni a presenciar cultos afroamericanos, ni a leer tales libros, ni a leer este artículo. Sólo se invita.
2 Ver Amando Robles: *Religión y paradigmas*. San José: UNA, 1996, p. 146 sig.
3 Josiah Strong: *The New Era: Or The Coming Kingdom*. New York: The Baker and Taylor Co., 1893, p. 50 sig., citado según Virginia Garrand Burnett: "Positivismo, liberalismo e impulso misionero: misiones protestantes en Guatemala, 1880-1920". In: *Mesoamérica*. 1990. No. 19, p. 27.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de julio de 1996,
en los Talleres de Mundo Gráfico de San José, S.A.

Vida y pensamiento 16,1 **Julio 1996**

Contenido

Presentación 3

Artículos:

Mito, religiosidad e historia
en la literatura y el discurso teológico
en América Latina y el Caribe. *Luis Rivera Pagán* 5

Mito, religiosidad e historia en Alejo Carpentier.
Los ritmos sagrados de los pueblos afroamericanos. 11

Entre el llanto y la luz. Imágenes bíblicas en
la poesía del exilio latinoamericano de León Felipe. 47

Sierva María de Todos los Angeles. El amor
y la virgen endemoniada en Gabriel García Márquez. 84

Demonios, tambores y la razón moderna.
Enrique Shäfer 116

FOR LIBRARY USE ONLY

Princeton Theological Seminary Library

1 1012 01471 9290

FOR LIBRARY USE ONLY.